TEATRO

MAURO MEICHES E SÍLVIA FERNANDES

SOBRE O TRABALHO DO ATOR

estudos
estudos
estudos

EDITORA PERSPECTIVA

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EDITORA PERSPECTIVA

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Próximo lançamento
Zumbi, Tiradentes
Cláudia de Arruda Campos

A gênese deste livro, Sobre o Trabalho do Ator, é a constatação de uma área inexplorada no interior da produção teatral. Mauro Meiches e Sílvia Fernandes orientaram sua investigação no sentido de incorporar ao estudo do processo criativo as informações sobre a construção da personagem. É quase sempre esse o vazio persistente com que a historiografia se defronta quando deseja captar o acontecimento teatral. Poucas vezes se pede aos atores que discorram sobre o seu ofício.
E é por essa razão que o trabalho do ator não pode recorrer aos registros de outras experiências que permitiriam relativizar os suportes utilizados na construção da personagem. Cada conquista, cada descoberta que poderia aclarar trabalhos futuros, perde-se na memória. Há recursos que não se estratificam e se desvanecem no exato momento em que a criação se estabiliza em cena. O próprio ator que o descobriu não saberá percorrer uma vez mais esse caminho.
Sobre o Trabalho do Ator procura identificar esses suportes, ligando-os à criação específica de uma personagem. Reconhece e descreve o processo criativo no que ele tem de consciente e, portanto, transmissível. Outros atores poderão balizar seu próprio caminho através destas trajetórias.
O livro permitirá também ao estudioso da arte cênica o confronto com experiências que guardam um poder residual. O efêmero do teatro está na sua fruição. Mas, para arquitetar o instante, há um conhecimento adquirido, há seleção, há aperfeiçoamento e há, finalmente, a fixação do caráter único da personagem.
Como subsídio histórico este livro contribui ainda para uma visão panorâmica dos métodos de trabalho das tendências mais representativas do teatro contemporâneo. Os atores focalizados são também figuras de proa de determinadas tendências estéticas. Dessa forma a obra torna-se matéria pertinente ao teatro brasileiro como um todo.

Mariângela Alves de Lima

Sobre o Trabalho do Ator

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão: Mauro Meiches e Silvia Fernandes; Diagramação e Produção: Plinio Martins Filho;

obra publicada
em co-edição com a

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: José Goldemberg
Vice-reitor: Roberto Leal Lobo e Silva Filho

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: José Carneiro. Membros: Alfredo Bosi, Antônio Brito da Cunha, José E. Mindlin e Oswaldo Paulo Forattini

A publicação desta obra
contou com o apoio da
Metal Leve S. A. Indústria e Comércio.

Mauro Meiches
e
Sílvia Fernandes

SOBRE O TRABALHO DO ATOR

EDITORA PERSPECTIVA

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Meiches, Mauro, 1953-
M447s Sobre o trabalho do ator / Mauro Meiches e Silvia Fernandes.
– São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
(Coleção Estudos; 103)

Bibliografia.

1. Arte dramática 2. Teatro brasileiro – História e crítica I. Fernandes, Sílvia. II. Título. III. Série.

88-0017 CDD-792.028
-792.0981

Índices para Catálogo Sistemático:

1. Arte dramática: Teatro 792.028
2. Atores de teatro: Arte dramática 792.028
3. Brasil: Teatro: História e crítica: Artes da representação 792.0981
4. Personagens: Construção: Arte dramática 792.028

Estudos 103

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S. A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 – São Paulo – SP – Brasil
Telefones: 885-8388/885-6878
1988

Sumário

Nota de Edição XIII
Introdução 1
1. A Transubstanciação do Ator: Rubens Corrêa 15
2. A Transfiguração do Ator: Marília Pera 39
3. A Construção do Ator: Antonio Fagundes 61
4. A Estilização do Ator: Paulo Autran 77
5. A Negação do Ator: Asdrúbal Trouxe o Trombone 103
5.1. Uma História de Impressões 105
5.2. Uma Interpretação Possível 127
6. A Camuflagem do Ator: Carlos Moreno (Pod Minoga) .. 141
7. Sobre o Trabalho do Ator 163
Bibliografia 171
Índice de Ilustração 177

O teatro é uma arte viva, sem permanência, extemporânea, que é preparada, ordenada e executada de imediato como uma experiência química ou uma batalha. Tudo o que se pode dizer antes ou depois do ato – o jogo – antes ou depois da realização da representação, é incerto ou relativo.

Criar é questão de um momento, não de um tempo. Na criação imediata que é a cerimônia dramática, conta apenas o instante da execução.

Instante imprevisível que vai do milagre do sucesso à consternação de um fracasso.

Antes é cedo e depois é tarde demais para falar.

Só importa o momento da efusão e todo o resto é aproximação.

LOUIS JOUVET

Nota de Edição

O livro *Sobre o Trabalho do Ator* foi desenvolvido a partir de uma pesquisa documental, idealizada por Sílvia Fernandes e executada entre 1983 e 1985, sob supervisão de Mariângela Alves de Lima, na Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas, da Divisão de Pesquisas, do Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura do Município de São Paulo.

A elaboração final do texto e a autoria da presente obra são de Mauro Meiches, com exceção do estudo sobre o ator Carlos Moreno, escrito por Sílvia Fernandes.

Contamos ainda na revisão geral do livro com a contribuição do Professor Jacó Guinsburg, que auxiliou os pesquisadores aclarando conceitos, sugerindo alternativas aos pontos de vista de abordagem do trabalho do ator, bem como novas formas de redação para a versão final do texto. A ele agradecemos o apoio, a disponibilidade e a generosa contribuição.

As fotos e entrevistas usadas neste livro fazem parte do acervo do Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Agradecimentos especiais a Márcia Ribeiro de Oliveira e a Djalma Limongi Batista.

Introdução

Esta pesquisa parte de um objetivo: estabelecer, através de mais um trabalho, uma abordagem específica sobre o ator dentro da engrenagem teatral que subjaz ao espetáculo. Sobre este momento específico do teatro, alguns livros têm sido lançados recentemente no Brasil. Biografias, entrevistas, discussões sobre o estilo desempenhado por um ator através de textos que encenou, as abordagens valem-se de recursos documentais os mais diversos a fim de viabilizar uma análise que se apóie precisamente em alguma referência. Décio de Almeida Prado escreveu dois livros sobre João Caetano, nosso primeiro ator dramático do século XIX, onde a recorrência à literatura dramática e aos escritos do próprio ator era inevitável. Mais recentemente, lançou um livro sobre Procópio Ferreira onde a vivência da época teatral sobre a qual se debruçava o autor dava ao texto um pulsar diferente: a vida teatral, constituída por um cotidiano, por problemas e soluções que cada época "inventa" para suas atividades, impregnava o relato de uma verdade histórica diferente daquela construída junto aos textos dramáticos. Jacó Guinsburg e Maria Thereza Vargas, em ensaio incluído no livro *Uma Atriz: Cacilda Becker*[1],

1. ALMEIDA PRADO, Décio. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

———. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo, Ática, 1984.

———. *Procópio*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza (org.). *Uma Atriz: Cacilda Becker*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

avançaram por uma outra senda rumo ao ator. Através do detalhamento de uma carreira (contido também no livro pelos vários depoimentos de pessoas que conviveram, trabalharam e assistiram ao trabalho de Cacilda), acompanhada em sua maior parte pelos autores, alinhavaram o rol de realizações com uma evolução de estilo pela qual passou a atriz até atingir rendimentos notáveis em determindos papéis que configuravam um teatro impregnado de conotações referentes à condição humana de existência.

Embora diferentes, estes trabalhos demonstram a preocupação de tornar o ator um assunto substantivo para uma literatura que até agora insistentemente procurou na literatura dramática o seu grande veio de aproximação com o teatro.

A especificidade que norteia este estudo é a tentativa de recuperar o processo de criação, através do qual o ator sobe ao palco. Não era nossa intenção apenas historiar os diversos processos, suas formas ainda inacabadas, porém verificar a presença de alguma matriz teórica, ou de várias, desenhando um arcabouço intelectual de que se servem os atores brasileiros de diferentes tendências para produzir seu trabalho. À primeira vista, pode-se formular uma hipótese classificatória sobre os diversos desempenhos, pelo estilo marcado em cada montagem, sendo possível adiantar que uma mistura de escolas é a constante que encontramos em nosso teatro. Talvez, por isso, fosse o caso de "inventar" uma teoria que traduzisse essa prática híbrida, que pensamos poder expressar através da idéia de panorama, um feixe angular formado pelas diferentes tendências e seus estilos correspondentes.

A filiação teórica, todavia, pode nos afastar por meio de generalizações do trabalho do ator, tão singular e inscrito no seu tempo, mas pode também nos dar uma idéia sobre a quantidade de material condensada em cada encenação e seu conteúdo que não é aparente, enriquecendo assim uma faixa de especulações que se lança sobre determinado espetáculo e que se situa a meio caminho entre o ator e seu público.

Um processo de expressão vai, momento a momento, se construindo. Em princípio, podemos imaginar o ator lidando intelectualmente com seu trabalho. Ele discute idéias múltiplas que a encenação coloca como motivo de sua realização. Ao discutilas, porém, de determinada maneira, ele está escolhendo uma faceta, um caminho através do qual ele já está guiando seu processo de criação, sua procura de um gesto e a concatenação deste com a maneira de emitir um texto. Muitos elementos aqui podem cair fora do trabalho, preteridos por uma opção que começa a se con-

cretizar. A multiplicidade cede a uma cristalização de sentido que se dá de forma específica.

Num segundo momento, a encenação como um todo parece criar movimento. Várias partes da engrenagem obram para a consecução da estrutura da montagem. Tudo está guiado pela opção de sentido que orientou o trabalho. Em vista disso, segue-se um plano. Um trabalho específico é feito como os atores exigindo esta ou aquela caracterização na interpretação, uma pesquisa para a parte visual (cenários e figurinos) é detalhada, a escolha dos materiais que comporão o espetáculo se define. Porém, é indiscutível nesta feitura, a presença de "macetes", instrumentos aprendidos de uma herança teatral, um fazer tradicional que condiciona soluções às possibilidades da linguagem cênica. É de se supor que, no lento desenrolar das soluções de construção (da personagem, da cenografia, dos figurinos, das adaptações), pequenos desvios em relação à linha norteadora fundamental possam ocorrer. O resultado é, assim, algo como uma soma de vetores (nem ao norte, nem ao leste, mas a nordeste, tendendo um pouco para o leste... ou para o norte). Enfim, chega-se a um desfecho que decanta potencialidades.

Em um terceiro momento, é possível totalizar o trabalho por meio de um discurso que, muitas vezes, justifica aos realizadores artísticos a legitimidade de seu esforço. Esta fala engloba modos de operar a construção do espetáculo (que aparece aqui despida de seus inúmeros percalços diários) a fim de obter determinado resultado, a necessidade atual de discutir determinados assuntos (aspecto em geral mais divulgado pela imprensa) etc.

Sem cometer injustiças, já que esse aspecto parece concernir ao trabalho humano em geral, a totalização aparece ulteriormente, após as infinitas cabeçadas e investidas diárias dos realizadores através da matéria bruta que manipulam. Com a lapidação desse todo indistinto surge, simultaneamente, uma fala lapidar, que acrescenta à matéria qualidades que, do ponto de vista do espectador de teatro, perceberíamos como inerente à coisa em si. O discurso converte-se numa operação ideológica sobre o fato teatral, mas gostaríamos de lembrar de que tipo de ideologização se trata: é diferente estar a serviço de uma causa (que já significou o mundo para si) de estar a serviço de um fazer (que descobre significações para esse mundo).

Seguindo os inúmeros passos dessa busca de significações de um fazer, podemos encontrar aquilo que corresponderia à matéria constituinte de uma teoria. O que é pertinente ao teatro? Qual a sua potencialidade mais forte entre os fazeres?

As teorias teatrais se articulam ao tentarem atingir um âmago de significações através da elaboração de seu projeto artístico (da maneira de realizá-lo e do desfecho que esperam obter dele). É de se esperar que cada época, portanto, elabore uma teoria, ainda que esta não seja mais do que a interpretação de uma já elaborada e adaptada agora a novas condições, apreensões e necessidades.

Com uma engorda por meio de um discurso podemos, mais uma vez, nos afastar do ato teatral onde o ator tem o seu momento por definição. Mas é importante, para o observador, enxergar no ato teatral uma construção. E, a partir das grafias que esta construção revela, pensar os mitos tão cultuados do talento, do instante de emoção sublime que uniu atores e público, bem como recuperar sentidos perdidos no contato efêmero da apresentação.

Qualquer sensibilidade voltada para a questão da arte jamais poderá negar existência ao instantâneo, ao luminoso, àquilo que é etéreo e intraduzível e que, não obstante, possui uma eficácia emocional, uma dotação de sentido, únicas, que respondem pela sua manutenção e pelo tremendo interesse que suscita. Passaríamos ao largo de uma matéria sensível se pretendêssemos organizar, selecionar objetivamente, recolher e dar eco a aspectos parciais de experiências inteiras, totais, que envolvem a vida e a profissão de traduzir em formas essa vida.

Essa atividade, no entanto, possui seus códigos. Todo trabalho teatral se estrutura através de discussões, de projetos infinitamente modificados, onde o trabalho do ator costuma ter um lugar preponderante. E há maneiras de se fazer a atuação; há alicerces para ela. O que cada montagem exercita e mobiliza no ator, à parte os seus temas específicos, são instrumentos que ele lentamente incorpora à sua trajetória, e que são repensados quando a experiência assim o exige, ou que são usados automaticamente, quando ele refaz um mesmo estilo[2] em papéis diversos situados num mesmo contexto teatral.

Poderíamos visualizar uma encenação, graficamente, como um círculo, em cujo centro estaria o ator e ao redor do qual atu-

2. Segundo o dicionário *Aurélio*, uma das definições de estilo é "o conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valor às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos". Diríamos que o uso que fazemos de estilo neste texto configura uma gama de elementos que se repetem em várias criações, que guardam uma semelhança aparente. Um ator desenvolve assim um repertório de signos que o particularizam e que constitui o seu estilo.

vidades articuladas construiriam um ambiente, uma trajetória de relações, um vestuário, de modo que ele pudesse mover o círculo através de seu movimento exclusivamente. Este traria, amalgamados na pessoa do ator, o trabalho de um autor, de um diretor, de um cenógrafo, de um figurinista, de um iluminador.

A atividade teatral se expressa em determinada linguagem e, manipulando elementos construídos especialmente para a cena, vai destilando qualidades, definindo estilos que se diferenciam. Para que isso ocorra, são necessários instrumentos que a corporifiquem, pessoas que sejam capazes de, por exemplo, ao observar um fato cotidiano (uma cena familiar, um roubo, um jogo de crianças), depurar disso uma essência teatral, algo dramático ou cênico (quem sabe uma seqüência de gestos, expressões faciais?) que, ordenado em duas ou três cenas, coloque para o espectador o jogo, a família, o roubo.

Um determinado teatro obtém seu melhor resultado quando ele não apenas descreve um jogo, mas reproduz relações humanas nele embutidas, de modo que seu principal operador, o ator, inserido numa relação, veicule isso ao público. Outro teatro exacerba os gestos do ator e sua maquiagem conferindo à interpretação do jogo um caráter marcadamente teatral, de modo que seu ponto de partida seja imediatamente um símbolo. Um terceiro teatro joga o jogo por jogar, como se nada fizesse ou quisesse além daquilo mesmo, conseguindo com isso a distensão da platéia. Nesse último, o ator parece consigo mesmo pois, em seu processo, não caminhou rumo a uma diferenciação mas de encontro ao seu jeito de ser, ao seu tipo físico e às suas possibilidades de expressão.

Essas variações de estilo estão, evidentemente, vinculadas a um contexto (a formação dos realizadores, o interesse e as questões de uma época), a uma proposta estética que nasce dele e, sempre, a modos específicos de fazer teatro. O que nos interessa particularmente neste estudo é o fato dos modos de fazer teatro parecerem corresponder a diferentes técnicas de trabalho do ator, dispostas de maneira a viabilizar os diversos estilos. Para dar conta dessa infinidade de construções e articulações que guardam semelhanças entre si, como uma comunidade de informações, pinçamos aqui e ali tendências que a grosso modo desenham um panorama do teatro feito em edifícios teatrais, basicamente nos anos oitenta. Parece imprescindível datar um contexto. Os instrumentos de que se servem os atores são preenchidos por novos

conteúdos e novos instrumentos são gerados por sua vez para expressar novas sensibilidades[3].

Distinguiríamos três grandes tendências, compatíveis com os estilos delineados pela nossa cena contemporânea: a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo. Seriam esses os resultados finais perceptíveis do trabalho do ator a um espectador. No primeiro caso, o ator vivenciou o papel, penetrou nele psicologicamente para transfigurar-se na personagem. No segundo, o ator narra o papel, pode debochar dele ou criticá-lo durante o desempenho, como se contasse algo ao público, dividindo com este a observação. No terceiro, o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo.

Não parece nada gratuito o tempo dos verbos da "fala" do espectador estar no primeiro caso no passado e nos dois outros no presente. Efetivamente, o processo de construção de uma personagem demanda um preparo, uma pesquisa e uma formalização que tornam a apresentação o lugar de uma repetição, *strictu sensu*, de algo já construído. Nessa repetição, todavia, o trabalho do ator não será mecânico e sim revestido de mananciais de emoção que preenchem, a cada dia de maneira diferente, os espaços internos moldados pela criação original.

No distanciamento, o ator e o espectador dividem uma observação comum. O ator não se transfigura na personagem; ele apenas indica os traços que constituem esta última. Ele tem algo a mostrar, a contar. Para um determinado teatro que se utiliza do recurso ao distanciamento está claro, e a platéia participa como cúmplice, que a apresentação converter-se-á num exercício de ceticismo, de crítica, de modo que a cada dia, dentro da sala do teatro, atores e público elaborarão um ponto de vista. Dessa forma, a peça se constrói no presente, abarcando, e fechando com isso seu processo, o trabalho do espectador.

3. Fernanda Montenegro conta que aprendeu com Esther Leão: "E, para ela, o mistério da representação estava dividido no seguinte: voz na cabeça, voz na garganta e voz no 'paito', como ela dizia. Voz na cabeça era para comédia, voz na altura da região palatal era drama, e voz no peito, cá embaixo, era tragédia". Depoimento prestado à Divisão de Pesquisas, em 04/08/1979, p. 22.

As distâncias que separam as épocas teatrais parecem infinitas quando se tem em mente os mecanismos por meio dos quais se define, por exemplo, a construção dos personagens. Nada mais longe dos nossos tempos que um *a priori* técnico que diferencia tão marcadamente a interpretação em cada gênero teatral.

O ator, neste teatro, mostra transparentemente a convenção que constrói o teatro, o aspecto de ficção que corrobora toda a representação. O ator oscila do ocultamento à demonstração de que aquilo é teatro. Através da elaboração de uma personagem, ele se mostra como ator atuando.

O terceiro teatro não quer de maneira nenhuma um discernimento explícito. O jeito de pensar a cena delata simples e diretamente a posição daquele ator perante o teatro. Ele não é o espaço privilegiado de um ser excepcional, seja pela capacidade transformista, seja pelo poder de emitir juízos críticos; ele é a morada do ator durante um período de sua existência. Assim, ele compartilha com o público o prazer de estar lá e os rendimentos que sua imaginação produziu para dotar esse tempo (e o encontro) de um caráter especial. Um baile de máscaras, sem máscaras, onde imediatamente se detona o efeito teatral de um símbolo.

Do patamar genérico destas tendências observa-se, na direção da vida teatral concreta, a combinação das matrizes de estilo em infinitas formas. As condições para se atingir uma interpretação realista nem sempre estão dadas aos produtores, pode ser por falta de técnica e talento pessoal ou pelo tempo que dispõem para a montagem do texto. Daí a possibilidade de vermos uma deterioração de estilo, ainda que ele se mostre discernível como linha mestra da encenação. Deixando de lado esse aspecto negativo, pode ocorrer que um ator dotado de forte personalidade e já conhecido pelo público que o assiste ultrapasse, por causa de sua situação especialíssima, o interesse despertado pela personagem que interpreta. Ele estaria emprestando ao realismo que desenvolve como estilo o vigor de sua personalidade; imiscuindo nesse contexto de um teatro inteiramente construído o germe de um outro teatro, onde o ator se dá em espetáculo, onde ele interpreta a si mesmo. De qualquer maneira, ao fazê-lo, o ator interpreta.

Com o teatro do distanciamento acontece algo peculiar. Poderíamos dizer que desembocam num mesmo resultado duas correntes de origem diversa. A idéia de Brecht, elaboração precisa de uma separação entre gesto e palavra, forma e conteúdo (tentando traduzir por analogia a essência de uma produtividade contemporânea), teve e tem sua tradução *ipsis literis* cá entre nós. Porém, cá entre nós também, o desenvolvimento do deboche enquanto um recurso estilístico, que tempera picantemente nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso teatro de revista, para citar alguns gêneros de história já consagrada, e que ainda funcionam não apenas como precursores mas como fonte de inspiração, cópia e citação, dotou o teatro brasileiro de uma face própria, que se assemelha àquela do teatro épico (aquele que se

utiliza do efeito de distanciamento). A confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para a relação distanciada entre ator e personagem. Não seria isso a "invenção" de um estilo próprio? Mas ele já não existe como tal, antes de ser cunhado contemporaneamente? O distanciamento não teria se tornado um recurso técnico?

Nesse teatro também, durante toda a sua história, a figura do grande ator está presente. O ator de verve, o comediante nato, o ator com um tipo marcado para determinados papéis rouba a cena pelo talento que o público reconhece e retorna para ver mais uma vez. A presença do ator especial parece uma característica fundamental da comédia de costumes, da chanchada, da revista, isto é, algo que se impôs e tornou-se marca registrada. Este ator exibe seus dotes, coisas, achados que só ele é capaz de fazer. Portanto, aquilo que chamamos de interpretação de si mesmo está presente neste segundo estilo, talvez de uma maneira até mais evidente que na encenação realista.

Este teatro é responsável, entre nós, por um tipo de prática muito difundido. Dada uma tradição que entende o dote natural do ator como o toque de gênio que interessa ao teatro (e, de fato, em algum tempo a coisa assim se deu), multidões de atores sem preparo, sem um mínimo de formação, chegam ao palco crus, acreditando piamente nos seus dotes. Ali, perdidos, sem possibilidade de qualquer rendimento, é certo o apelo ao deboche, um recurso que parece facilmente manejável, ainda que sua eficácia em cena dependa de um apuro teatral, de um domínio da cena bastante consolidado.

Chegamos por fim ao teatro que cunhou contemporaneamente a expressão "interpretação de si mesmo". Ele é o espaço da criação coletiva principalmente. Os trabalhos de grupo nos contam de seu dia-a-dia, seu sonhos, sua relação com o teatro. As fábulas que trazem para a cena tentam levar o espectador a "viajar" com o grupo, a percorrer um itinerário que sirva sobretudo ao aquecimento e à liberação da imaginação e da capacidade de fabular. Ao ator importa estar bem em cena sem que para isso ele precise demonstrar potencialidades especiais. O encanto do trabalho parece vir do momento feliz que aglutinou aquelas pessoas que, juntas, "escreveram" um ensaio teatral de suas vidas.

É evidente que o grau de preparação de um espetáculo, a sua construção minuciosa, varia de grupo para grupo. Também, se a unidade do grupo se mantém, o apuro aumenta de um trabalho a outro, sem considerarmos isso uma escala de juízos de valor. É que o grupo tende a constituir um código, um arsenal téc-

nico, através do qual passa a operar a construção do espetáculo. A interpretação de si mesmo se constitui numa linguagem e assim continua involuntariamente uma tradição, só que com o traço característico e novo de ser um trabalho criado coletivamente, que marca sua modernidade e alteridade.

Haveria pontos em comum na atividade teatral desses tipos e suas variantes híbridas, que os realizadores problematizariam para dar conta da diversidade e ao mesmo tempo preparar um terreno comum para o debate? Como podemos chamá-los, a todos os tipos descritos, de teatro?

Além da viabilização econômica, existem alguns pontos genéricos, mas de importância evidente: o gesto e sua relação com a palavra falada; a voz e a maneira de utilizá-la; a mímica; a escolha ou criação de um repertório; o manejo do corpo e a flexibilidade dele. Em suma, são títulos de capítulos do trabalho do ator que ganham novos textos a cada encenação. A história de uma técnica se repete ou é reescrita a cada novo produto que ela gera, podendo se encontrar no meio dessa produção um invento fundante, capaz de totalizar em si essa história e de marcá-la com um novo começo.

Todo esse teatro percorreu múltiplos caminhos. Não abordaremos a sua história mas gostaríamos de relevá-la sumariamente. O recorte da pesquisa no tempo está demarcado. Mas uma história com fatos e idéias foi vivida: desde as companhias capitaneadas pelos primeiros atores (ou antes até), passando pelo momento em que se viu na encenação bem feita a equiparação do teatro brasileiro a um de nível "internacional", pela encenação realista que brigou pela dramaturgia brasileira e por uma interpretação que traduzisse nosso gestual, até o teatro antropofágico que desenterrou o deboche como instrumento de crítica contundente. Além disso, a criação coletiva engendrou um jeito de fazer e pensar teatro que aproxima a cena e a vida de seus participantes em inúmeros sentidos.

O percurso histórico é relevante. Mas também é possível percebê-lo na demarcação de um pensamento, no emprego de determinadas palavras e conceitos, na sintonia do gesto de um ator com a expressão de seu tempo. Essa gama de sinais cria uma faixa de possibilidades de combinações que resultam em determinadas concepções superáveis pelo inevitável transcurso do tempo, que dotam-no porém de um rosto, sem o qual seria impossível distinguir uma sucessão, uma síntese, um processo[4].

4. "... O ator que utiliza esses sinais e símbolos utiliza elementos significativos que designam um *obstáculo superável*, um determinismo a

Imaginemos uma corrida interminável em que os obstáculos se transformariam com a aproximação dos corredores para serem recriados após a sua ultrapassagem, exigindo, a cada embate, sentidos atentíssimos porém imersos no fazer a corrida, o que impede a totalização em ato de seu significado. Transportemo-nos ao meio teatral. Muitas vezes, nega-se a validade de um recurso, esquarteja-se a "técnica" enquanto alguma coisa já cunhada, definida e empregável. Mas todo teatro é recuperado no que tem de melhor, naquilo em que alcançou uma plenitude, seja em qual parte for da encenação. Ele distribui dividendos porque alcançou um rendimento ótimo, um acerto. Ainda que não se saiba como, ou criou-se ou imitou-se uma maneira de fazer, alcançando-se mais facilmente uma solução. A recusa de um instrumento parece indicar a presença de outro capaz de dar conta do problema. Porém pode não haver a distinção de que aquilo com o que se faz (ainda que da primeira vez) já é técnica, o caminho mais curto entre dois pontos. A incapacidade de gerar uma técnica pode ser apenas aquela de não conseguir ver na execução uma, de não discernir a construção de uma, ou então, definitivamente, de não solucionar coisa alguma e fracassar na experiência em questão.

Por tudo isso, a fala do ator sobre seu trabalho é marcada por afirmações que não têm a pretensão de serem definitivas, mas que descem à essência do que ele faz, sem saber muitas vezes como nem porquê.

A vida, mais que a teoria, parece desenhar tipos. A devolução da fala de um ator ao seu contexto pode nos ajudar a entretecer as significações, examinar os motivos de sua emergência, numa abordagem genética dos recursos deste teatro nosso contemporâneo. Já a mistura de falas força-nos a um trabalho pelo contraste, pela graduação cromática das idéias, pelo uso da iluminação e da sombra, numa dramatização de instantâneos que dariam ao estudo um movimento, uma dinâmica cujo palco seria o papel. É nossa intenção aproximarmo-nos do trabalho do ator, expressando uma intelecção de observador. Queremos contribuir para o ator apontando um arcabouço de idéias onde ele se reconheça e possa se pensar (refletir-se!!!). Para tanto, utilizaremos ora o contexto ora o contraste, conforme as direções do pensamento nos levarem.

que sempre é possível por fim, deixando larga margem ao eventual, ao possível, ao imaginário, portanto." DUVIGNAUD, J. *Sociologia do Comediante*, p. 17.

Tudo parece nos indicar que alinhavando uma história de criação a um resultado de estilo marcado, fotografável, conseguiremos amalgamar num traço que pode ser infinitamente *redefinido* e/ou *repetido*, instantes de intelecção desse fazer teatral. Valeria isso como um modelo? Funcionaria como uma aprendizagem que, em traços estruturais, serviria de método de construção para quem estivesse em busca de um? Seria essa a maneira da tradição teatral no Brasil transmitir seus resultados e suas conquistas?

Por mais ideológicas que sejam as discussões sobre o nosso teatro, parece que uma de suas qualidades arcaicas, primeiras, terrenas, é a de ter escorraçado de suas fronteiras o pensamento totalizante, a tentativa de um compêndio sobre seus métodos, escolas, e mesmo realizadores, sob que ângulo de enfoque fosse. Ele parece uma coisa peculiar, nada livresca, impenetrável a uma sociologia. Ele pode ser melhor traduzido por imagens da domesticidade, da *sua* domesticidade, cuja substância melhor se adequa às suas práticas. Falamos da informalidade dos meios de difusão desse "saber", da imensa maioria de pessoas que chegam ao palco movidas pelo desejo obscuro de ali estar, sem passar pelo crivo seletivo de uma escola, de uma instituição formadora; falamos das condições de trabalho em teatro, dos rincões inatingíveis do país que têm uma prática teatral tradicionalíssima e de muitas coisas mais. Existe, sem dúvida, ao lado de uma tradição doméstica, informal, predominante na formação da maioria dos atores (que depende quase sempre das pessoas com as quais esse ator trabalhou durante a carreira), uma estrutura de ensino que tenta organizar essa formação, e até disciplinar o ingresso no mercado de trabalho.

À pesquisa interessa, ultrapassando o imediato da realidade e o mediato do conceito, encontrar a sintonia desse ator assim contextuado. Qual é o seu canal? Como ele se sustenta nele? Que idéias o preenchem e como ele o constrói?

Não faz parte do trabalho o exame de personalidades. Através do diálogo entre as entrevistas, preenchido e ilustrado por fotos, poderemos obter um debate entre idéias, estabelecer vários significados para certas categorias e denominações técnicas e com isso privilegiar alguns pontos limites dessa tecnologia[5] da qual o ator é o artesão.

5. Segundo o dicionário *Aurélio*, uma das definições de tecnologia é: "O vocabulário peculiar de uma ciência, arte, indústria etc..."

O tratamento dispensado ao ator é o de um autor. Um autor que cria só e conjuntamente, um autor acoplado a outros, que manipula um instrumento e obtém dele os rendimentos que necessita para formular algo que ele endereça ao espectador.

Há uma dificuldade concreta de encontrar o suporte da interpretação-em-andamento, em processo. Valemo-nos sobretudo da memória do ator, sujeita aos seus afetos e já no período em que se conhecia o resultado da montagem. Então não perseguiremos uma faticidade que nos dê o instante primeiro da criação, mas os múltiplos sentidos em que se cruzam esse material formado e pré-formal, o bruto e o lapidado.

Muito daquilo que ouvimos dos atores são "anotações" colhidas durante a viagem de construção do espetáculo. Esses relatos "escritos" a qualquer hora do dia (e principalmente da noite) e em qualquer lugar são irrupções aglutinadoras de uma percepção e inteligência que concatenam uma massa de informações que vêm do texto, do autor, do diretor, dos colegas e, muitas vezes, das condições materiais que se impõem aos produtores. As entrevistas misturam tudo isso. Há nelas formulações cristalinas sobre o trabalho do ator. Há descrições lancinantes sobre as condições de trabalho do ator.

Lidamos com a multiplicidade. O esforço intelectual que não reverencie esse caráter diversificado estará escolhendo a opção ideológica como referencial, ponto de vista a partir do qual é possível discriminar e incriminar fatos e eventos híbridos e subvertedores, irmãos das formas artísticas. O compromisso intelectual com o presente da arte deve abrir-se inteiramente à sua essência múltipla, à mistura de linguagens, à coexistência do tradicional ao lado do invento de hoje. Ele desconsidera a ideologia como um paradigma de entendimento do fazer artístico; ela própria se ultrapassa no desenrolar de qualquer processo.

O jogo de idéias tem de transformar-se a cada instante, a cada descortino de uma nova faceta, juntando cacos, imaginando aproximações, definindo diferenças e incompatibilidades. É o que pretendemos com o trabalho. É importante ressaltar que ele nasceu da exposição *A Máscara e o Gesto*[6] onde foi possível vislumbrar que o trabalho do ator pode ser tratado por uma linguagem diferente dele mesmo, crítica, porém com uma proximidade e intimidade que devolvem ao ator e ao público articulações de ima-

6. Realizada pela Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas, da Divisão do Centro Cultural São Paulo, na Casa das Retortas, em outubro de 1982.

gens restauradas de uma memória em constante processo de esquecimento.

Faz parte da pesquisa o exame de fotos de espetáculos em que estiveram envolvidos os atores entrevistados. Tudo que possa nos trazer de volta um pouco daquilo que foi a experiência sensível será usado como trunfo. Sempre que nos lembramos prazeirosamente de alguma coisa, a vontade é buscar tudo o que a ela se associa, nem que para isso inventemos histórias, que correspondem de fato ao afeto que guardamos por aquela lembrança. Gostaríamos de, se possível, descrever um pouco esse oceano de uma criação, conforme nos foi contado pelos seus empreendedores, após o árduo trabalho da travessia.

Com tudo isso, esperamos contornar um imaginário que se expande, se redefine pela sua simbiose com o cotidiano, com as novas imagens do mundo, suas novas fórmulas, e ao qual parece corresponder uma época da interpretação teatral de caráter multiforme, mas de uma multiplicidade específica, cujos pontos limites o conceito *técnica* nos ajudará a esboçar.

> *Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias.*
>
> BERTOLT BRECHT, *Pequeno Organon para o Teatro.*

1. A Transubstanciação do Ator: Rubens Corrêa

Então cada peça te desbarranca, como aquelas enchentes nos rios que levam as margens todas, arrastam árvores, tudo o que tem na encosta. Elas tiram a gente fora do lugar um pouco. Por dentro, em tudo, às vezes até no próprio corpo.

RUBENS CORRÊA

Do trabalho de Rubens Corrêa, falaremos principalmente de sua atuação em *O Beijo da Mulher Aranha*, encenada nos anos 1981 e 1982. Essa restrição deve-se à oportunidade que esta interpretação recente possibilitou de ouvirmos do ator um relato sobre a elaboração de sua personagem. O fato de referirmo-nos apenas casualmente a seus outros trabalhos não significa um esquecimento dessa trajetória artística, estreitamente ligada à tradução do seu mundo e do seu tempo. Membro fundador do Teatro Ipanema do Rio de Janeiro, ao lado de Ivan de Albuquerque, e responsável por encenações históricas contemporâneas, Rubens Corrêa transmite em seu relato a impossibilidade que tem uma pessoa em separar seu ofício do seu viver, o trabalho artístico da maneira como decifra o mundo. Parece haver nele uma indistinção entre vida e profissão, vida e teatro, como se qualquer idéia ou acontecimento, ao fim de uma elaboração, se transformasse em matéria teatral, apta a ser utilizada no trabalho.

A história do Ipanema, e a carreira de Rubens que começa muito antes do grupo existir com esse nome, constitui-se numa sucessão de momentos clímax, de pulsação extrema que, por uma

ou outra causa, respondiam pronta e profundamente às interrogações daquilo que se vivia, de uma idéia, de um ideal que se espraiava. Essa plenitude do trabalho criou uma tradição: ao Ipanema atribui-se uma expressão particular, cuja característica principal é a sua vitalidade. Nele, o ator parece mais um intérprete do mundo, e não apenas desse ou daquele autor que se resolveu encenar.

Pode-se dizer que o estilo de Rubens Corrêa, e aqui pegamos o ator destacado de sua história, segue a tradição de uma introspecção, de uma interiorização profunda da personagem que o ator interpreta. As personagens de peças como *O Diário de Um Louco*, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, *Hoje É Dia de Rock* e, fora do Teatro Ipanema, *Marat-Sade*, entre outras, exigem, além desse trabalho realizado no interior das dimensões do ator, uma exacerbação das características humanas descobertas a partir dos primeiros contatos com cada uma delas. Seres humanos (teatrais evidentemente) marcados pela loucura, que caminham neste fio de navalha, prontos para se entregar a regiões cujo acesso exigirá do ator um envolvimento superlativo para alcançar uma expressão condizente com a matéria manipulada.

É preciso dizer que Rubens escolheu a dedo esse repertório marcado de personagens cuja loucura, de uma ou de outra maneira, era um forte componente. O ator, embora execute um trabalho minucioso de incorporação, que se aproxima do que poderíamos definir como clássico desse estilo, não pretende a versatilidade que o método da introspecção possibilita. Como ele mesmo disse, em outra entrevista[1], poderia batizar a galeria formada por seus personagens de "Hospício Rubens Corrêa". Um outro sentido que se pode vislumbrar nessa escolha e que acaba formando uma linha de interpretação é a oportunidade de um real aprofundamento na coisa dramática, algo que desce à raiz do teatro para daí traduzir o humano.

À incorporação deve seguir um manejo do lado extra-humano, maior que a inscrição de uma personagem, sem resvalar para uma composição que esvazie o fulcro de corpo e alma. Estamos talvez falando de trabalhos que constroem alegorias do humano a partir de uma fonte comum a todos eles que é a história, as paixões, as causas da vida das pessoas e que têm a preocupação de chegar mais nas pessoas a quem eles se dirigem, em chegar dentro delas possivelmente.

1. KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara 2*. P. 279.

Esse percurso que lida com sentimentos e idéias de tal intensidade é a declaração de uma opção. Existencial e artística.

Através do tempo, a gente está sempre procurando um caminho novo, uma forma nova. Às vezes vem através da pintura, às vezes vem através da música. Pra mim ir é muito através da música. (...) Há pouco tempo tive a felicidade de descobrir Jung. Foi uma loucura, um enriquecimento incrível. Foi das últimas coisas a que mais me marcou, tenho trabalhado nisso há uns quatro anos e tem sido assim uma iluminação. Dá uma abertura para a criatividade espantosa. E a gente está sempre à procura de coisas novas. Filmes alimentam muito. A gente não pode viajar muito, o ideal seria viajar de dois em dois anos. Você bebe muita coisa, recebe muita informação. Então tem que procurar dentro, tem que ler nos jornais, tem que procurar nas tuas emoções, nos livros que você lê. Mas é engraçada essa procura também. É um pouco diferente de Picasso, que dizia uma coisa genial: "Eu não procuro, eu acho". Mas acho bom achar e procurar, misturar os dois[2].

Junto com isso, vem uma busca de repertório para o trabalho teatral.

Essa escolha de repertório vem um pouco em função de coisas que estão preocupando a gente, coisas que a gente vê, lê nos jornais, e faz uma mistura da sensação coletiva, dessa sensação de curiosidade coletiva, com a curiosidade da gente como artista, e em torno disso a gente escolhe uma peça, um assunto, uma idéia para o trabalho[3].

Essa antena do artista é constituída de qualidades especiais. Captar num momento uma faceta de um interesse coletivo através de uma sensibilidade especial, voltada para esse coletivo; traduzi-la por meio de um entendimento muito pessoal numa composição que sintetiza os múltiplos aspectos dessa faceta; exacerbar os traços de uma composição na intenção de atingir uma essência daquilo com o que se constrói o teatro. Um trabalho que caminha na direção de uma exemplaridade, mas não daquela que transforma em lições os percalços de uma trajetória. É mais uma exemplaridade arquetípica, no sentido de que ela não precisa seguir nenhuma trama, nenhuma sucessão causal, para espelhar esse homem, tornado no palco uma essência contornada por um corpo físico presente. Um teatro de revelação.

O artista também é o centro dessas buscas. Ele não guarda distâncias daquilo que faz, antes pelo contrário: ele é tomado pela coisa e a exacerbação do que descobre usa a sua matéria interior como fonte de sustentação e expansão.

O ator tem que jogar com tudo. Tudo é seu elemento. Às vezes, parece um tipo de crueldade mas acho, depois de conseguir me explicar, que não é não. É um tratamento com a beleza mesmo[4].

2. RUBENS CORRÊA. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 3.5.1983, pp. 27 e 28.

3. *Idem*, p. 1.

4. *Idem*, p. 23.

Muitas matérias podem conduzir o ator. Muitos interesses podem ser seguidos como pistas para uma forma de trabalho, um estilo de encenação. O ator desenvolve seu potencial técnico e artístico caminhando ao lado de suas questões de existência que estão embebidas nas ondas do mundo onde ele vive.

> *Hoje é Dia de Rock* nasceu muito daqueles concertos *rocks*, daquela forma de proceder *rock* das pessoas, da geração *rock*, tudo era *rock*. A paixão era *rock*, o amor era *rock*. Então o ator tinha que ser *rock*. Tinha que ser assim na peça, por exemplo: fazíamos uma família e quem fazia a mãe era a Isabel Ribeiro, que era mais moça que o Ivan que fazia o filho. E não tinha a menor importância, ninguém usava maquiagem. Nunca ninguém reclamou. Era uma maneira *rock* de representar também[5].

Preocupações como o *physique-du-rôle* podem até acontecer como veremos adiante. Elas apenas não são tomadas como dogma. As urgências da vida relativizam os conceitos de encenação bem feita, mesmo num trabalho que possa ter características realistas. Uma resposta a um momento, a um impulso, contorna as exigências clássicas por meio de uma força e energia irreprimíveis.

Dessa linha de trabalhos de Rubens Corrêa, que é traçada em companhia de seus companheiros de grupo, vamos mergulhar na encenação de *O Beijo da Mulher Aranha*. Por ser um espetáculo recente, e por termos tido a possibilidade de ouvir um relato de sua construção, poderemos, a partir dessa visita arqueológica a uma montagem, perceber que tipo de idéias estão em jogo nesse trabalho teatral, como essa busca filosófica e poética do humano realiza seus intentos na expressão artística.

> A gente vê que no fundo sai tudo de uma coisa de raiz. Porque dentro de uma concepção a mais simplificada possível, a gente tem que aquela prisão de acordo com a adaptação se tornou um pouco a condição humana no planeta. A prisão, a gente vivendo nessa prisão, todos nós. E todos nós Valentins e Molinas. Todos nós tentando o difícil equilíbrio entre razão e emoção. Eu acho que a coisa básica do espetáculo seria isso[6].

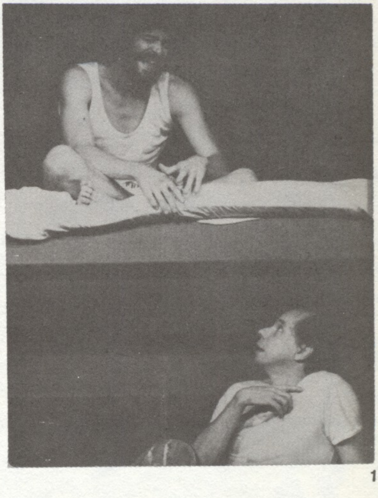
Toda a pesquisa teatral do Ipanema guarda um apreço muito grande pelo contemporâneo. Se através dele for possível esse alcance arquetípico, mítico mesmo, do homem aí residirá um trabalho pleno. O eterno anda junto com o terreno, o perecível; nesse está o outro, que se compõe de inúmeras linhas que conformam uma sucessão ininterrupta. Está presente aqui a idéia de sincronicidade, da escola junguiana, que nomeia de maneira eficiente a oportunidade de inúmeros trabalhos que o Ipanema realizou e que foram tão vitais e importantes para a cidade onde eles foram gerados, o Rio de Janeiro.

5. *Idem*, p. 28.
6. *Idem*, p. 41.

Rubens Corrêa e José de Abreu interpretavam Molina e Valentin, respectivamente, dois homens que coabitam uma mesma cela num presídio de Buenos Aires. Molina, de meia idade, está preso pela sedução de um menor; Valentin, de 26 anos, foi preso e torturado por envolvimento com a guerrilha. A peça *O Beijo da Mulher Aranha* foi adaptada do romance homônimo de Manuel Puig pelo próprio autor, que acompanhou passo a passo o trabalho de encenação. A direção era de Ivan de Albuquerque, assistida por Leyla Ribeiro, e cenografia de Anysio Medeiros. O cenário, uma cela com a quarta parede vazada era móvel: suas paredes laterais abriam e fechavam e o palco giratório permitia mudanças na visão perspectiva da cela por parte do espectador durante o espetáculo.

Não seria possível trabalhar o processo de construção das personagens sem dar-lhes um contorno aparente que nos servirá de referência ainda que sumária. Rubens Corrêa construía seu Molina da cabeça aos pés. Ele era móvel, flexível, e se expressava através de um contorcionismo exagerado um pouco a imitação de como se representava em filmes antigos, de como Rubens nos descreveu a atuação de Marlene Dietrich, em filmes dirigidos por Sternberg, que Manuel Puig declara ser o seu pai literário:

> Então, aproveitando a coisa de Manuel, já botei Marlene Dietrich, que era musa do Sternberg e vimos muitos filmes dela e, de repente, a gente supôs que o Molina contasse esses filmes e, através disso, espalhasse um pouco pra vida essa forma de Marlene Dietrich e as marcas que ela usava naqueles filmes, que eram umas coisas muito estilizadas, meio saída ainda do expressionismo. Por exemplo: se ela estava aqui e queria olhar para você, ela nunca simplesmente fazia isso (imita um olhar direto); botava o ombro aqui (para frente), botava a cara aqui (sobre o ombro) e a câmera pegava por cima do ombro. Um negócio complicadíssimo[7].



1

7. *Idem*, p. 10.

José de Abreu compunha exatamente o oposto. Valentin tinha um corpo rígido, a indicar uma rigidez interior de princípios que vai se desfazendo à medida que é seduzido por Molina. Gestos precisos ao se locomover dentro do espaço exígüo da cela, e posições tensas de sentar, deitar e ficar de pé eram toda a possibilidade de atitudes a que ele se permitia de início.

Pode-se atribuir a Molina, continuando esse trabalho de oposição, justamente uma inquietude que preenchia qualquer gesto, qualquer postura que ele executava. Aliás, a personagem desenvolvia um trabalho intenso e incessante de preparar chás, pratos de comida, dobrar toalhas, lençóis etc..., ações de atividades domésticas, com as quais preenchia o espaço da cela/cena e delimitava uma área permitida ao seu coabitante.

O enredo da peça era mais ou menos o trabalho de Molina em tentar seduzir Valentin, ganhar-lhe a confiança para que este "abrisse" para ele informações sobre a organização guerrilheira, para depois passá-las aos policiais do presídio. Ele fora colocado na mesma cela exatamente para executar esse serviço. Em troca, seria libertado. No desenrolar dos acontecimentos, a sedução acontece, mas para desembocar numa relação amorosa mútua, de modo que a missão não é concretizada. Ao sair da prisão, Molina tentará passar informações ao companheiros de Valentin e morrerá por causa disso. Na peça, as vozes de Rubens e José de Abreu em *off* narram essas passagens e a morte de Valentin, que encerram o livro.

Esse enredo, enquanto uma linha geral, um roteiro, não traduz o que era a peça. As cenas sucessivas, separadas por um blecaute ou uma meia-luz, com um fundo musical carregado no portenho (Astor Piazola, Augustin Lara, Mario Clavel), no tango argentino, eram longos relatos de um filme, *Sangue de Pantera*, que Molina fazia a Valentin, relatos entremeados por discussões que a maneira e as opiniões de Molina suscitavam em Valentin; também Valentin contava a Molina as histórias de seus amores e de sua incrível contradição de gostar no fundo de uma pequena-burguesa, traindo sua causa e uma companheira dessa maneira. Mas tudo isso eram pretextos. Valentin também se incumbiu de algo: libertar Molina de uma atitude de passiva humilhação frente às autoridades, frente aos amores, frente à vida e é com essa incumbência que ele responde afirmativamente à sedução do outro.

A peça seria, assim, não um desenrolar de ações mas o desenrolar de uma modificação paulatina no caráter dos personagens, dois extremos exemplos do conflito interior de uma pessoa: a parte afetiva, emocional, que segue desenfreadamente seus impulsos e a outra, racional, conseqüente, que refreia toda ação im-

pulsiva. No encontro das duas personagens no campo do amor e da liberdade, o homem encontrava de novo um equilíbrio entre suas partes, uma possibilidade de corrigir uma postura desigual que prejudica o fruir do mundo e da vida, bem como a possibilidade de alterá-la junto com mais alguém.

A peça era a condensação de um romance. Muitos elementos deste foram deixados de lado na adaptação, como os outros filmes que Molina conta a Valentin e a vida de Molina depois da prisão. Ele volta a trabalhar e tenta executar as ações em prol da organização de Valentin que este mesmo o incumbiu, com a promessa de que aquilo o tiraria mais rapidamente da cadeia[8].

> Uma coisa que o Molina perdeu muito na adaptação, que é a ação fora da prisão, onde ele cumpre as coisas todas com firmeza, que seria a demonstração da transformação dele, não aparece. Então aparece muito antes, esse depois não tem. A gente põe um pouco na maneira como ele beija o Valentin, ele beija quase que de homem pra homem. É um pouco na coragem do extremo fim, mas aparece pouco. Tem que aparecer que o Valentin transforma ele na mulher livre que ele tanto fala[9].

O romance passa a funcionar como esteio de idéias e complementações para o desenvolvimento dos papéis na peça condensada. Ele permanece na mente do ator enquanto executa um gesto, dá uma fala, num olhar, coisas da vida em cena que estão preenchidas de uma informação ficcional que ainda não é aquela do ator, elaborada no trabalho de construção da personagem. É uma informação que pertence ao autor que funcionou, aliás, como fonte inesgotável delas, uma vez que esteve presente no processo de encenação. Essa presença não apenas supriu de informações os atores; há um lado de Molina que Rubens Corrêa associa muito à pessoa de Manuel Puig:

> Eu acho que o essencial do Molina é uma coisa que me comove muito em cada dia que eu faço, essa indestrutibilidade que ele tem junto da rudeza da vida, no caso da rudeza daquela prisão, daquele horror todo que ele tá passando. Uma forma de luminosidade interior, um não à fossa, à negatividade, ao sentido autodestrutivo seja o que for. Ele tem esse sol interior que eu vejo muito no Manuel[10].

8. Na primeira versão escrita da peça, Molina narrava ainda o filme de propaganda nazista que está no romance, mas esse relato foi suprimido e as vezes em que ele aparecia foram substituídas pelos relatos de *Sangue de Pantera*, que se espaçaram pelo texto todo. Cf. MANUEL PUIG. *O Beijo da Mulher Aranha*. Adaptação cênica da novela homônima realizada pelo autor. Mimeo, CCSP, AMM, DT. 2534.

9. *Idem*, p. 12.

10. *Idem*, p. 6.

O processo de trabalho se iniciou com as leituras de mesa do texto e as discussões sobre os inúmeros elementos que estavam na peça[11].

Em *O Beijo da Mulher Aranha* houve um mês de leituras entremeadas com poucas improvisações. A partir do levantamento minucioso do texto partiu-se então para o trabalho das cenas, um trabalho de oito horas por dia com apenas dois atores.

O ponto de partida para a concepção de Molina foi o da não imitação do "viado", personagem tradicional do teatro brasileiro, segundo Rubens Corrêa. Deixado de lado o estereótipo, a figura do homossexual ganhou um outro sentido interior: ele se torna o suporte da discussão que gerou o romance, isto é, do confronto entre a mulher submissa e a mulher liberada; por que a mulher demorou, na história da humanidade, tantos anos para começar a reclamar da opressão? O homossexual com preconceitos contra o homossexualismo pode espelhar essa discussão, que o retira da posição tradicional estereotípica, para uma original, arquetípica.

Para isso, o trabalho parte para um mergulho de interiorização tendo como tema o uso do universo feminino numa personagem masculina interpretada por um ator.

> E num certo sentido, a procura era bem junguiana, a procura do lado feminino em diversos setores. Quer dizer, essa vertigem pelo feminino até a própria incorporação mesma do feminino[12].

Esta busca, que é um retrato da personagem, tem uma outra definição do ator:

> Uma forma de paixão louquíssima pelo feminino, a ponto de beber esse feminino, se instalar na própria pessoa e não desgrudar mais[13].

A partida para uma construção é desencadeada em múltiplos pontos e de muitas maneiras. Há essa idéia da interação feminino/masculino, um pouco abstrata ainda para que nela enxerguemos uma formalização cênica que corresponda a um conteúdo interior do ator ou da personagem. Esse aspecto abstrato, no en-

11. Este é um caminho tradicional na encenação de um texto, mas não na história do Teatro Ipanema. Em alguns trabalhos, nos anos setenta, segundo Rubens Corrêa, o contato com o texto era deixado para depois de um trabalho extenso de improvisações. As improvisações pautavam-se pelos temas da peça, mas sem seguir um percurso do tema no enredo ou a posição esboçada no texto referente a determinado assunto. Improvisação é algo que parte do ator e acontece, num trabalho coletivo, a partir da inter-relação dos atores. Levantadas as matérias de cada ator na improvisação, toma-se o texto como um fio condutor, em torno do qual e seguindo a sua linha as matérias se organizam.

12. *Idem*, p. 12.

13. *Idem*, p. 10.

tanto, revela-se uma forte componente das discussões de um teatro contemporâneo que lida com a psicologia dos personagens.

Como houve um avanço na ciência psicológica, psicanalítica, um espraiamento dessa nova informação por toda a sociedade aportou também no teatro. Pode-se dizer que, quando o sistema de Stanislavski se estabeleceu, havia uma preocupação com a busca de elementos que construíssem uma coerência, a partir de uma lógica interna das personagens que admitia os paradoxos nas ações e sentimentos que envolviam uma existência; era o que as tornava reais, verossímeis aos espectadores.

Porém, simultaneamente a Stanislavski, cuja técnica para construção da personagem teatral guarda semelhança com elementos da teoria freudiana, desenvolvem-se num caminho paralelo as idéias de Jung. Estas últimas, que se diferenciam histórica e metodologicamente das de Freud, caminham na direção de um entendimento do homem através da construção de arquétipos; estes contêm as partes componentes de uma personalidade que combinadas são o próprio relato de uma história mítica (e também individual) do homem. É possível ver o alcance destas idéias na história teatral que sucede Stanislavski, nos expressionistas por exemplo, dos quais Rubens Corrêa se aproxima nos elementos que manipula nas interpretações e nos aspectos estilísticos das mesmas. O ator, com essas informações, constrói um signo teatral que se identifica com as idéias correntes de uma época. E assim, sucessivamente, um outro ator constrói algo que ultrapassa aquela formalização e gera uma nova intelecção, cumulativa, ou qualitativamente diferente, através de outro emblema que revitaliza tanto o teatro como as idéias a que ele se refere.

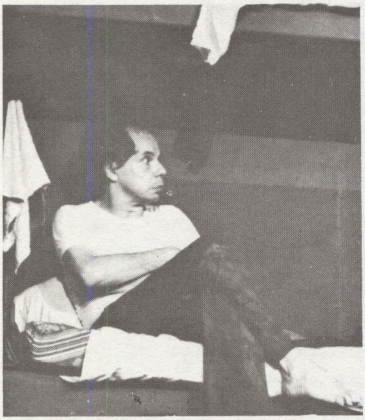
O abstrato como origem gera uma busca múltipla, não só de elementos que compõem uma vida integral, histórica, de personagem, mas uma busca pautada na contradição, no conflito entre idéias que podem habitar o mesmo corpo, algo próximo a um dilaceramento interior de raiz profunda, como a rejeição de uma pessoa por sua condição sexual, biológica e psíquica[14].

14. Como vimos, uma psicologia que dá origem a essa busca pauta-se pela síntese: a idéia junguiana de arquétipo pode conter, harmonicamente (porque é um tipo), os traços conflitantes, quando não excludentes (a morada integral do feminino num corpo masculino).

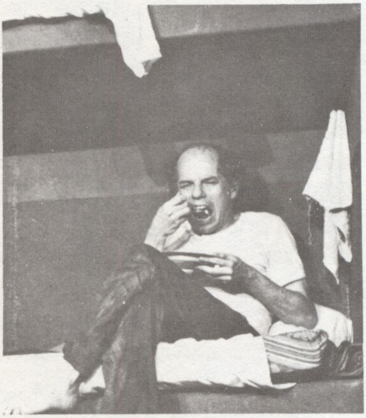
Uma personagem que almeja o alcance do arquétipo exige do ator um trabalho a nível de categorias que nomeiam as essências, as partes componentes do humano: o masculino, o feminino por exemplo; uma versão dessas categorias por meio de imagens que são do ator; o uso de recursos de estilo expressionista para a tradução cênica dessas categoias que a personagem significa.

Essa visão da pessoa e da personagem (que é uma representação de uma essência do humano) desce a níveis de expressão do corpo que não eram atingidos pela encenação stanislavsquiana de característica psicológica. Nessa última, a composição de um personagem desenhava para o corpo uma postura: o corpo expressava-se como algo único. O que parece realmente contemporâneo no teatro (de viés estritamente psicológico ou não) é a expressão múltipla das diferentes partes do corpo[15].

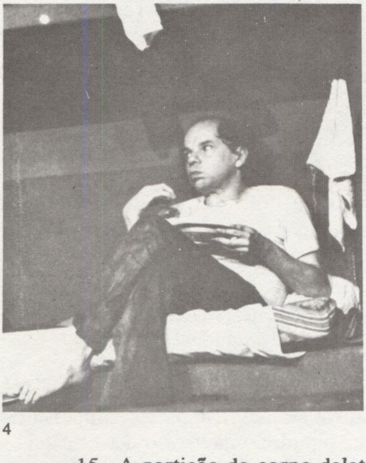
É a expressividade contida num pé, por exemplo, como veremos agora na composição de Rubens Corrêa da personagem Molina.



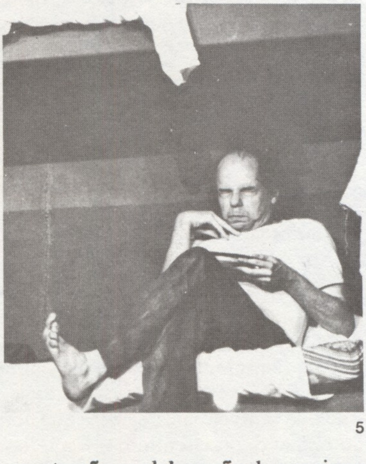
2



3

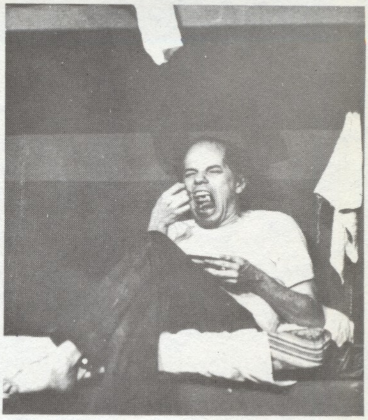


4



5

15. A partição do corpo delata a construção, a elaboração de um signo, diferindo assim da verdade artística, que Stanislavski prega em seu sistema.



6

A interpretação do ator desceu ao pé. Ela abandonou sua restrição ao plexo solar, ao rosto e à voz, para incorporar-se em sentido estrito: usar todas as dimensões do corpo, todas as suas potenciais cargas de expressão, de cada parte e do corpo todo. Isso pode ser resultado da decupagem cinematográfica e fotográfica do corpo humano. Torna-se portanto algo técnico sobre o qual diferentes estilos de composição podem surgir.

Esse é aliás um dos aspectos da interpretação contemporânea que marca a atuação de Rubens Corrêa. A representação com o uso do corpo, a tônica nessa totalidade corpórea é algo distintivo do estilo que ele desenvolveu no Teatro Ipanema do Rio de Janeiro. A representação que pede o ator inteiro presente, não apenas trabalhado para o processo de representação específico, mas que possivelmente esteja vivendo a peça integralmente, existencialmente. Essa inserção do corpo inteiro parece corresponder a uma exigência da dramaturgia contemporânea que foi encenada pelo Ipanema.

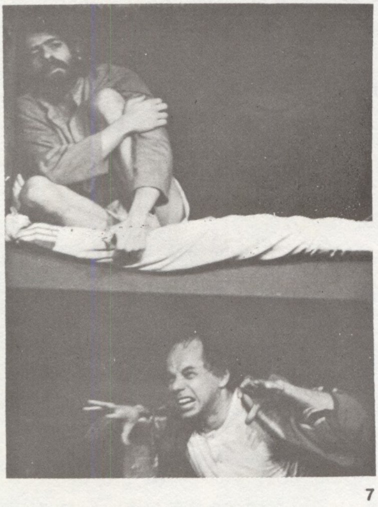
Esta dramaturgia que busca lidar com o elemento contemporâneo, referido a maioria das vezes a um elemento primordial, exige dos encenadores o emprego de métodos e formas contemporâneas, não apenas no tocante ao teatro, mas à vivência que se tem em grupo daquele elemento. É algo semelhante à maneira *rock* de existir que vimos como exemplo, isto é, uma maneira do indivíduo colocar-se integralmente naquilo que faz, revestir da substância desse jeito de vida os sentimentos, os afetos, as idéias com que trabalha. Neste sentido, nada que diz respeito ao ator ou ao que ele vive pode ficar fora da criação.

A longa pausa usada em muitas encenações (a pausa *over*, um recurso técnico que estabelece o silêncio como signo), o ator mostrar-se de frente e a descoberto para o público, são proposições de uma experiência para esse mesmo público: viver junto um en-

contro, algo de peso dramático, capaz de gerar um acréscimo em algum sentido do espectador. Há no trabalho de composição o resguardo da pessoa do ator antes da lapidação da personagem. O ator deve por isso desdobrar-se: mostrar-se corporeamente e mostrar a composição. Dar mais e não dar menos – uma diferença relevante em relação ao cânon da interpretação psicológica stanislavsquiana. Não se trata porém de um distanciamento crítico: é mais uma aproximação da exacerbação expressionista da máscara teatral.

Na interpretação de Rubens Corrêa em *O Beijo da Mulher Aranha* ele teceu todo um trabalho interior e físico que tinha como referências a pantera e o gato. Os felinos tinham a ver com a história de Irena ("Não é Irene, pelo amor de Deus"), a Mulher-pantera que é contada no filme *Sangue de Pantera*: ela se transformava literalmente em pantera quando era beijada por um homem, ou quando se sentia enciumada.

> Houve uma fase de uso dos bichos. Bichos mais nítidos era a pantera, que ele contava, que eu comecei a trabalhar no corpo também, o rabo fica na perna um pouco, sabe? Ele não tem o que fazer na cadeia, ele limpa as unhas o dia inteiro. Então de repente ele prepara as garras. O gato faz muito isso, essa aplicação com a unha. E uma coisa meio felina o tempo todo no corpo, também[16].



7

16. RUBENS CORRÊA. Entrevista à Divisão de Pesquisa do CCSP, 3.5.1983, p. 10.

Passamos já para um elemento concreto de construção. Um trabalho de expressão mais vinculado a uma imagem e que exige o treino do ator, além, é óbvio, de um preparo físico para sustentar o uso constante do pé e do tornozelo.

Molina teria que ser comovente e engraçado, segundo uma orientação que Rubens encontrou em Manuel Puig. Essas duas características seriam os traços mais fortes de sua psicologia, a partir dos quais o ator empreenderia sua busca de sentimentos análogos aos do personagem. Um outro elemento, presente na construção do romance, da peça e do personagem, era a relação com um outro homem, no caso um companheiro de cela. Molina

diz que não é homossexual, ele é mulher, e é uma mulher burguesa. Esse elemento tinha uma *trouvaille* interessante em mostrar a mulher reprimida, inclusive eroticamente o Molina curte o medo do homem. Porque o interessante é justamente que a mulher sinta um medo do homem, um medo é uma coisa meio gostosa, meio sadomasoquismo[17].

Uma colocação deveras contemporânea...

Sabe que todo dia na platéia, geralmente quase todo dia, quando eu digo essa coisa do medo, tem um risinho da que saca e faz assim: 'qui-qui-qui' [18].

O levantamento de uma psicologia de personagem acontece nos ensaios de mesa, nas discussões, nas leituras do texto. Serão os elementos teóricos (verbais) que orientarão a pesquisa do ator no trabalho de construção da personagem. Não que essa pesquisa não esteja em andamento durante esta fase, mas a partir desses traços indicados começa um corpo a corpo dos mais violentos entre o ator e a configuração do outro que ele vai interpretar. Nesse embate, novas facetas psicológicas podem surgir e há a estranha impossibilidade de dizer a quem de fato elas pertencem se ao ator ou à personagem. Um momento ficcional e um outro do ator se justapõem; pela expressão através de um corpo supera-se a separação entre um corpo com alma e uma alma sem corpo. Grande parte da exigência emocional sobre o ator se dá aqui[19].

Teoricamente, já estava mais ou menos resolvido na minha cabeça essa transa do Molina. Então tinha que buscar esse elemento, tinha que ser engraçado, tinha que ser comovente. Então você começa a tentar isso em

17. *Idem*, p. 9.

18. *Idem*, p. 9.

19. "O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo, a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser". STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 197.

você. Daí que vem o inferno, daí que vem o inferno, porque começa a demorar e começa aquela crise da coisa. Foi a primeira vez em 25 anos de carreira que eu pensei em sair, em abandonar porque comecei a me grilar, comecei a achar que eu estava fora do tipo, queria ter mãozinha pequenininha, queria que o Molina tivesse mãozinha pequenininha, a minha era grande não dava. Queria ser mais baixo que o Zé, tem que ser mais baixinho pra olhar pra ele assim, de baixo. Queria ser gordinho, gordinho, de mãozinha pequenininha. Olha que coisa![20]

Nesses impasses, outros trabalhos mais práticos, menos emocionais, ajudam o ator. Um pouco como ensinou Stanislavski, trata-se de buscar ações mecânicas e começar a preenchê-las com motivos; fazendo isso, os sentimentos começam a brotar, a partir do encadeamento dessas ações revestidas de intenções. Como ele diz, é um trabalho a favor da natureza que, contornando um obstáculo com as coisas ao alcance do ator, acaba atingindo o objetivo almejado. Uma questão de estratégia.

Foi esse o caminho seguido na encenação que estudamos. Ao lado do trabalho com a interiorização das emoções havia um outro.

Como é que eu ia fazer? Não dava. E o meu passo era grande, o cenário da cela pequenininho. Daí comecei com todo um trabalho de corpo que a Lurdes Bastos teve com a gente, e ficava na aula dando passinho pequeno de lá pra cá, de lá pra cá. E isso começou a me irritar tanto, a me dar nos nervos. Eu andava um pouquinho mais largo: "Não, não, passinho pequenininho outra vez!" Tinha que ficar de lá pra cá, horas e horas, de lá pra cá. E no ensaio também qualquer gesto mais amplo não podia. E foi dando um negócio, uma neurose tão estranha, uma angústia, uma coisa tão feroz, que quase eu desisti de repente[21].

E, ainda desses exercícios mecânicos há outra passagem no relato:

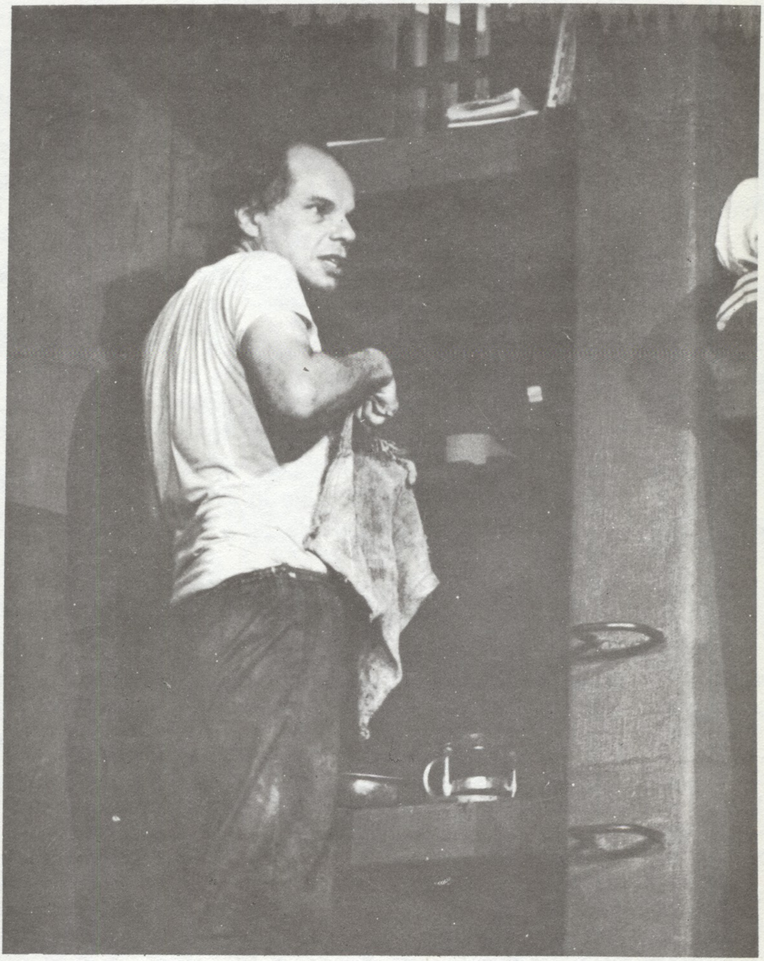
Quando o Molina trata do Valentin, cuida da comida, limpa, lava, e faz aquelas coisas todas, é um pouco como a mãe dele faria, eu imagino. Eficiente, impecável, não deixa cair nada, sabe? Que foi outro inferno, que eu sou extremamente desastrado assim com o cotidiano. Tudo cai das minhas mãos. Então foi uma educação! O Zé assistiu os ensaios. Eu tinha vontade de uivar às vezes. Viu, pegou, virou, já pegou, de lá, de cá, de cá, virou, abriu, deixou cair. Caía o tempo todo e tinha que recomeçar. Era uma seqüência. Porque ele trabalha adoidado a peça inteira. É uma coisa de louco, vocês viram[22].

As partes mecânicas, que exigem um treino específico, não se separam nitidamente de outras de caráter mais emocional no trabalho de construção de uma personagem. Podem ajudar-se

20. RUBENS CORRÊA. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 3.5.1983, p. 9.

21. *Idem*, p. 10.

22. *Idem*, p. 11.



8

uma à outra[23] conforme uma facilidade específica do ator, e assim ele acaba desenvolvendo, a partir de uma técnica geral do trabalho de interpretação, um jeito próprio de utilizar esses métodos, mais de acordo com sua natureza pessoal. Esse dado da

23. "A importância dos atos físicos nos momentos intensamente trágicos ou dramáticos é acentuada pelo fato de que, quanto mais simples eles são, mais fácil de aprendê-los, deixá-los guiar-nos até o nosso objetivo longe da tentação da atuar mecanicamente". STANISLAVSKI, C. *Op. cit.*, p. 171.

personalidade acaba sendo o último reduto que é atingido no trabalho de interiorização mas também é o que mais se evidencia na interpretação de um ator. A indiscriminação entre o que é do ator e o que é da personagem indica que se alcançou um grau de elaboração que se alimenta das informações ficcionais e de matérias da pessoa do ator quando e quanto for preciso. Já passa a ser um trabalho automático, ou melhor, algo que flui e é capaz de desenhar uma forma, pois encontrou uma clave própria de vibração.

Rubens Corrêa contou-nos de um instante inaugural nesse processo de trabalho da construção de Molina. Um instante onde uma massa de informações extensa, como vimos, ganha uma harmonia interna; um momento divisor de águas, a partir do qual pôde começar um processo de seleção dos elementos, de decantação mesmo, bem ao contrário do instante primeiro anterior, onde o ator devorava compulsivamente muitas informações de substância bastante diversa. Um instante de passagem de uma angústia frente ao trabalho para dentro da personagem mesmo.

Uma imagem para esse processo seria a de um escultor que não apenas retira de uma massa as formas que ele deseja; antes disso, ele formou a massa numa atitude de juntar indiscriminadamente matérias. Com a formação de algo bruto, mas já personalizado, ele pode partir para o trabalho de refinamento, de depuração da obra de arte.

A narração do instante a que nos referimos é de Rubens:

> Foi incrível. Eu acho que essa procura da forma, Molina tinha que ter uma voz, tinha que ter um corpo, tinha que ter uma mão, tinha que ter não sei o que. Essa coisa subiu à cabeça e esfria a sua máquina. O Barrault* disse uma definição de ator que eu acho maravilhosa: ele diz que o ator é um atleta da emoção. Perfeito, né? Então você perde essa emoção e fica perdido, não sabe o que fazer. Um dia, no meio desse desespero que era o ensaio, já não mais sabendo o que fazer, agüentando aquela barra, repetindo, repetindo, repetindo, sem acreditar, sem me ouvir, sem ouvir o Zé, perdido assim num tumulto interior, houve um momento em que teve uma pausa, teve uma pausa, era um começo de ato... Valentin acabou de comer e o Molina também, e ele está parado, tem que começar o ato de uma vida anterior, agir numa cena anterior, uma história anterior. Eu comecei a compor uma história: aquela colher na mão (fotos anteriores), um relógio, o tempo passando, e fiz ele contar uma história de um tio que ele teria, um tio muito velhinho, que o Molina não teve pai. A única referência do pai é muito vaga, de que uma vez ele viu o pai brigando com a mãe. No livro, é só isso. Um cara assim desaparecido. Então ele teria esse tio e esse tio viria na casa dele...e... a mãe estava consertando um relógio. Então usava o relógio com essa idéia do tio. E ele se lembrou de um dia que ele veio do colégio, quando chegou em casa, disseram que o tio tinha morrido – e a mão dele pára nessa hora. E

* Originalmente esta definição é de Antonin Artaud.

ele achou estranho, aquelas tias todas chorando, a mãe chorando, e o tio tinha morrido... E ele sentiu que ele perdeu o segundo pai dele, muda de idéia, não quer mais saber daquilo, e presta atenção no Valentin que está batendo com a colher no dente, então nesse momento, quando aquela história pintou na cabeça, fez assim: Piii... e veio uma coisa aqui (aponta o coração) e eu senti um arrepio. Falei assim: "Meu Deus, é por aí, se eu largar agora, nunca mais pego". E me agarrei naquela emoção, naquela coisa. Ah! É uma forma de solidão, uma coisa assim, aquele carinha tão despeitadinho, tão Sancho Pança como a gente chama, de repente sair daquela solidãozinha dele, segurar, e através daquela emoção ele podia sair pro resto. Então foi de uma migalha, uma coisa assim, que foi esquentando e foi partindo daí. Incrível! Foi partindo daí, eu comecei a acreditar que eu seria capaz de contá-lo através de um momento que me arrepiou...

Os personagens, é muito engraçado, têm um momento, né?, Zé[24].

Quando um fruto está maduro, ele tomba do galho em que nasceu. É preciso porém cultivá-lo, cuidá-lo para que chegue a este ponto.

A partir desse sopro de vida e emoção a personagem se levanta. As referências a ela tratam de uma terceira pessoa e até é possível falar como ela falaria. E isso em dois sentidos: emprestar-lhe uma voz e uma variação de tons de voz; emprestrar-lhe também palavras, idéias, modos de expressão. Para quem leu o livro e viu a peça, é possível notar nitidamente a diferença entre um contorno que os diálogos e os pensamentos secretos de Molina no livro desenhavam e a configuração cênica, mais visível enquanto trajetória emocional, mais clara quanto à ação de uma sedução, mais explícita na referência à condição humana que o texto deseja retratar.

Esta é uma maneira de ser do teatro: sintética, direta e explícita. Da literatura para o teatro, há a passagem de um meio fino, que pode porventura construir filigranas intraduzíveis em outra linguagem, para um meio grosso, onde a natureza do diálogo amalgama muitos elementos que, indistintamente, passam a formar uma outra composição. Porém, *O Beijo da Mulher Aranha* em sua versão teatral permitiria uma prolixidade maior daquela que resultou na encenação que assistimos. Em vista disso, a potência teatral alcançou uma plenitude, um grau ótimo de resolução, dando ao espetáculo uma clareza, uma visibilidade, mais esmaecidas no livro.

Quando falamos em emprestar uma voz e palavras, estamos falando literal e figuradamente. O segundo sentido é mais evidente, visto que tratamos de uma obra de arte, onde o figurado é uma maneira de referência, de tradução das coisas e idéias

24. RUBENS CORRÊA. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 3.5.1983, pp. 12 e 13.

que se quer tratar com o público. O sentido literal entra diretamente no assunto da construção da personagem. Rubens Corrêa contou-nos de um preparo vocal específico para desempenhar Molina:

> Em termos de voz, trabalhamos durante dois meses intensamente a voz acima da voz masculina normal, que é o falsete. Então pianinho mesmo, escala pra lá, escala pra cá, escala pra lá, escala pra cá, e à medida que a gente ia fazendo as escalas, eu ia ganhando tons mais agudos, mais agudos, mais agudos. Isso foi um trabalho lento e depois pegamos músicas e cantávamos só em falsete também, pra você ganhar segurança porque no Molina eu misturo muito os graves com os agudos, às vezes é difícil, às vezes embaraça. O momento mais sério dele, quando diz a Valentin: "Eu posso fazer um carinho em você?", que eu faço assim um senhor de charutos falando. É a frase mais masculina dele[25].

Um tom também é preciso encontrar mais no manejo de emoções, de respostas, de expressão verbal de idéias, do que numa informação preliminar. O fato de Molina ser comovente e alegre deve marcar profundamente a maneira vocal da personagem, além de uma maneira corporal. Rubens Corrêa trabalhava nitidamente as palavras e coloria diferentemente as mesmas expressões de acordo com os piques do espetáculo. A idéia da cor nos tons vocais lembra-nos duas coisas: a primeira, de um professor, Martinho Severo, que o ator conta que o iniciou na formação teatral. Através de um trabalho de *diseur*, como se chamava,

> me introduziu no estudo da palavra, a transa das consoantes, como as consoantes deviam ser mais importantes que as vogais, que a força da palavra é toda na consoante... Depois a curtição das cores nas vogais[26].

A segunda, a personagem interpretada por Pina Bausch em *La Nave Va*, de Federico Fellini. Membro da família imperial austríaca, que aparece no filme já cega, era capaz de traduzir em cores as vozes das pessoas reunidas numa mesa de jantar do navio, revelando, através da variação cromática, um aspecto marcante do caráter de quem falava.

A correspondência da cor para a voz guarda uma relação íntima com a música. Para o ator, trata-se de seguir não uma pauta de notas, mas uma pauta de sentimentos que se sucedem e que devem revestir as palavras, compondo-as em múltiplas tonalidades. Diferentemente das personagens do filme que implacavelmente eram desmascaradas pela voz única colada a uma máscara social que carregavam, a interpretação do ator deve lidar

25. *Idem*, pp. 24A - 25.
26. *Idem*, p. 27.

com o tom quente do vermelho, a leveza do bege, o frio do azul, atribuindo a eles a capacidade de revelar diferentes facetas de alguém que verdadeiramente não é, ou seja, de alguém que está sendo interpretado. Evidentemente, todo homem possui seus lados antagônicos, em conflito, isso que chamamos de diferentes facetas de alguém. Porém, num teatro, onde a síntese que se dá em cena quer projetar um arquétipo, essa variação está concentrada; é preciso, portanto, uma habilidade técnica, milimetrada, que comporte claramente a escala cromática sentimental inteira.

Poderíamos enxergar a situação do ator no início do trabalho como um encontro no escuro. A substância que permeia esse instante é confusa, caótica, informe, densa demais, por vezes assume até o caráter de uma atmosfera irrespirável, sufocando e desesperando o ator. Através de uma atividade lúdica, corporal, ele roça a personagem até conseguir encostar-se, meter as mãos para, enfim, extrair disso uma forma que poderá ser ou não posteriormente acabada. A vivência integral de uma personagem exigiria a sensibilidade de um cego que decodifica o mundo através dos afetos das cores emitidas na voz: tons pastéis aqui, cores primárias neste momento clímax, ausência de cor. O silêncio que é quase a proposição de uma experiência para a platéia, viver aquele silêncio[27].

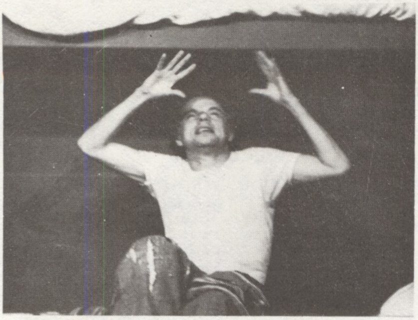
> Essa coisa musical que é *O Beijo da Mulher Aranha*. Eu tenho a impressão que é uma música para dois músicos que tocam com possibilidade de improvisação inclusive[28].

O concertista faz de seu instrumento uma parte do seu corpo. O manejo de uma técnica se dissimula num vôo de interpretação, onde a fluência e a criatividade operam naturalmente.

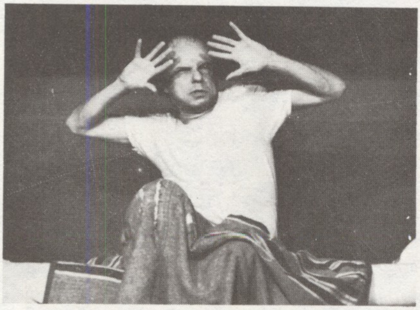
Depois de passar o instante inaugural de emoção, o ator é capaz de emprestar palavras e idéias a uma personagem que já vive.

Há, é claro, buscas mais independentes desse processo emocional, como, por exemplo, a procura de uma expressão correlata à expressão argentina *Barbaro*, muito usada por Molina. Rubens diz que encontrou-a num uso cotidiano que Isabel Ribeiro, atriz e sua grande amiga, fazia de *Maravilha* – "uma coisa de um astral incrível". As variações que ele dava a essa palavra, durante o espetáculo inteiro, mereceriam um capítulo sobre teoria da interpretação...

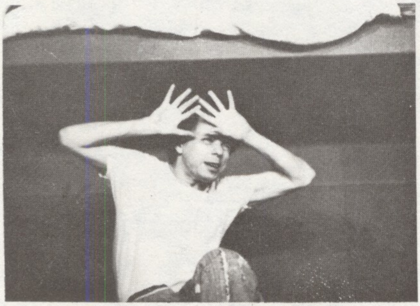
27. *Idem*, p. 40.
28. *Idem*, p. 5.



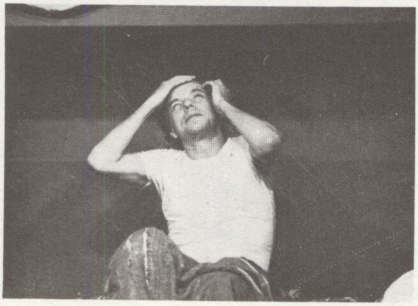
9



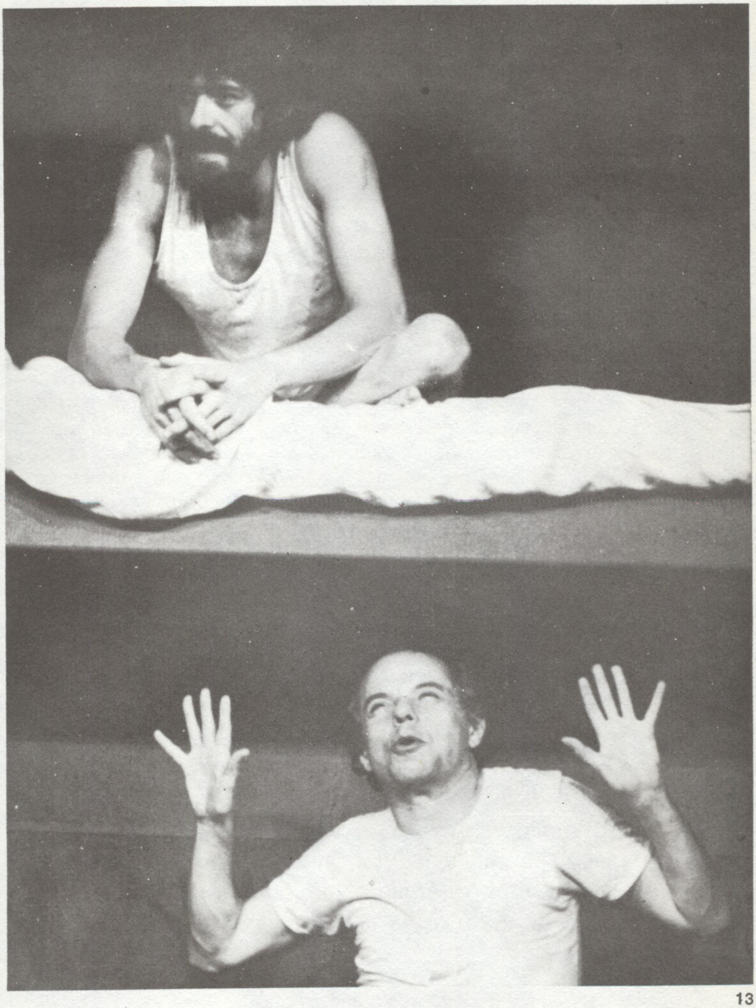
10



11



12



13

Mas outros exemplos atestam aquilo que falamos a respeito do envolvimento emocional gerar idéias e falas para a personagem. Percorrendo os textos trabalhados pelos atores, rabiscados, cortados, modificados, com anotações sobre os fundos musicais e as idéias das cenas, deparamos nas costas de algumas folhas com frases escritas à mão e que tinham o título "IMPROVISAÇÃO".

A cena original escrita era a seguinte:

Molina – Mas se todos os homens fossem como mulheres não haveria torturadores.

Valentin – E você o que faria sem homens?

Molina – Tem razão, são uns brutos, mas eu gosto deles.

Valentin – Molina... você diz que se todos os homens fossem como mulheres não haveria torturadores. Aí já existe ao menos uma colocação, irreal mas uma colocação afinal.

Molina – Que modo de dizer as coisas (imitando Valentin) "ao menos uma colocação"[29].

Transcrevemos em seguida o texto escrito remodelado:

Molina – Mas se todos os homens fossem como mulheres não haveria torturadores.

Valentin – E o que você faria sem homens?

Molina – Tem razão, são uns brutos mas eu gosto deles.

Valentin – Molina... você diz que se todos os homens fossem como mulheres não haveria torturadores. Aí já existe ao menos uma colocação, irreal mas uma colocação afinal.

Molina – (Improvisação) Ah, meu Deus, outra vez essa maldita palavra. Olha eu tenho que dizer uma coisa pra você, viu? Faz tempo que eu queria dizer isso mas eu fico adiando, adiando e não conto nunca. Então eu vou dizer é agora mesmo. Olha, eu odeio, mas eu odeio essa palavra: COLOCAÇÃO. Odeio, odeio. Você repete essa palavra quarenta vezes por dia. Não dá pra agüentar. Não dá. O dia inteiro tem colocação. O dia inteiro: de manhã tem colocação, de tarde tem colocação, de noite tem colocação. Aí quando eu penso que Meu Deus acabou, agora vou descansar, não! De madrugada tem colocação. Fala tanto em tortura, tortura. Tortura pra mim é isso, viu? Até amanhã, boa noite e feliz natal[30].

Uma explosão que parece vir de dentro da personagem. Ultrapassando apenas a maneira coloquial de transformar as frases, o ator já nomeia algo com os sentimentos que são dele e da personagem. Existe um caminhar conjunto, onde as passagens que o ator vai realizando, criando, inventando, são discerníveis quanto à sua pertinência ou não à personagem. Um trabalho de composição mais apurado pode ter lugar, com um desenho de gesto mais preciso, uma diferenciação dos tons de sentimentos, tentando sempre conservar o instante inaugural de emoção, de criação espontânea.

As coisas do subconsciente não são meu terreno. Além disso não creio que se deva tentar destruir o mistério em que nos habituamos a envolver nossos momentos de inspiração. O mistério tem beleza própria e é, por si só, um grande estímulo à criatividade[31].

Porém, mesmo o mestre trabalhava as condições onde esse mistério pudesse se precipitar. Denominamos condições à maneira do preparo de um ator, corporal, emocional e expressiva, de modo que ele possa servir de veículo a uma função, a um desem-

29. PUIG, Manuel. Versão teatral de *O Beijo da Mulher Aranha*. Adaptação cênica da novela homônima realizada pelo autor. Mimeo, CCSP, AMM, DT. 2534, pp. 13 - 14.

30. *Op. cit.*, pp. 13 verso e 14.

31. STANISLAVSKI, C. *Op. cit.* p. 194.

penho, a algo que o ultrapassa começando antes dele e terminando muito depois.

Rubens Corrêa, mais uma vez, tem uma definição dessa precisão técnica que envolve o mistério, a beleza e a força impulsiva que ela contém.

No Rio, a gente tem muito uma transação de umbanda que eu sempre gostei muito de assistir. Por deslumbramento mesmo, porque eu acho uma coisa tão bonita, uma coisa tão brasileira, aquelas músicas são incríveis. E tem a transação do cavalo que é a própria imagem do ator. Quer dizer, o cavalo pra receber o espírito tem que treinar, ele tem que saber que o gesto de Iansã é um raio, então ele tem que treinar, então sai assim (imita). Tem que sair um raio assim. Eles treinam muito tempo. Cada deus tem a sua manifestação física. Então pra mim ator é um pouco isso. Você tem que estar pronto pra esse tipo de transação que é no teu corpo, na tua voz, nos teus sons. Em tudo, você tem que estar apto pra traduzir esse mundo de inconsciente. Eu acho que a técnica é muito isso. Quanto mais você tiver melhor[32].

O ator pode manipular estilos, desenvolver e adaptar expressões pode inclusive lançar mão de recursos que denunciam um aprendizado da representação. *O Beijo da Mulher Aranha* desenvolvia uma trajetória de estilos. Algo marcadamente teatral, no sentido do *over-acting*, em Molina (a representação como num filme antigo) e uma certa paralisia de expressão em Valentin. Aos poucos, conforme a relação dramática esquenta, essas expressões marcadas se dissolvem, os atores se aproximam fisicamente e a narração de algo cede à presentificação de um acontecimento. A interpretação se suaviza e pousa harmoniosamente no corpo e na cara dos atores.

14

32. RUBENS CORRÊA. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 3.5.1983, p. 24A.

A versatilidade que Rubens Corrêa não procura através da diversificação de personagens que escolhe para interpretar, encontra-se, portanto, em outro lugar. Ao fazer um coquetel das aprendizagens teatrais, dos diferentes estilos de interpretação – entre outros, como vimos, a interiorização, o recurso ao expressionismo, a exacerbação do gesto e sua decupagem – seu trabalho detona uma questão: mas não eram excludentes?

A opção por um estilo em uma encenação indica, na maioria das vezes, um método, uma concepção e mesmo um objetivo e um limite para o alcance daquele trabalho. Quando se usa discriminadamente diferentes recursos, em uma atitude eclética, pensa-se em dois momentos diferentes: um da relação de uma parte da encenação com a sua tradução pelo ator e outro, que se refere à totalidade do espetáculo, como uma pauta musical completa. Para tocar cada trecho (*andante*, *fuga*, *allegro ma non troppo*, *allegro vivace*...) um sentimento se impõe. E uma habilidade expressiva também. Ao final, ouvimos e sentimos um todo orgânico que é a obra.

Ao instrumentista exímio com um instrumento afinado, muitas possibilidades estão abertas. Talvez não estejamos falando de um condicionamento que permite trabalhar simultaneamente o erudito e o *pop*. Mas é quase isso. Tratamos de um trabalho onde o ator executa uma elaboração minuciosa para, ao final de um trecho solidamente construído, desmontá-lo paulatina ou imediatamente com a indicação de suas partes constituintes. A referência pode ser ou não direta, não estamos falando apenas de um distanciamento. O que se pode dizer é que o sumo dos sentimentos e emoções diluídos num trecho da peça irrompe em cena violentamente através do trabalho exasperado do ator, que por aí se comunica fortemente com sua platéia. E, importante, todo esse jogo obedece rigorosamente a uma necessidade da encenação. Ele não é exibição de virtuosismo.

Rubens Corrêa trabalha alternadamente a doçura, a ternura e esta exasperação. Capaz de oscilar bruscamente de um a outro, não apenas quanto ao efeito teatral mas também quanto à intensidade emocional, ele se encaixa na definição do ator como um atleta das emoções. Porém, dito assim, todos os atores o são. O que é de fato a diferença acha-se na disponibilidade de recursos expressivos que ele pode utilizar, conforme o desejo de imprimir a determinada cena uma característica específica: uma profundidade ou uma superfície, uma cor forte ou um tom pastel, uma suavidade ou uma turbulência, um alcance mítico ou uma mimese do cotidiano.

2. A Transfiguração do Ator: Marília Pera

Técnica e emoção. Na realidade é o que a gente procura na vida, na interpretação, na arte, em tudo, é o equilíbrio entre a emoção e a técnica. Quando você encontra o meio disso, está perfeito.

MARÍLIA PERA

Trataremos nesta parte da pesquisa de um trabalho que realiza uma síntese. A síntese entre o que chamamos de escola doméstica de formação teatral, que é informal, construída a partir de uma vivência diária com o teatro, e uma informação sofisticada, diríamos contemporânea, sobre os recursos ao alcance do ator para desempenhar seu ofício.

Marília Pera conta que seu primeiro diretor e mestre foi Manuel Pera[1], seu pai. Ligado a um teatro que teve seu apogeu nas décadas de 30 e 40, o tipo de representação que desempenhou passava longe das escolas universais de interpretação que hoje

1. MANUEL PERA - "Nascido em Portugal. Estreou no Rio Grande do Sul, em 12 de fevereiro de 1913, na comédia *As Surpresas do Divórcio*. Trabalhou na Cia. de Procópio Ferreira em São Paulo e fez nela grande número de papéis entre eles os das comédias *O Interventor*, de Paulo Magalhães, *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo. Trabalhou em revistas, fazendo papéis cômicos ao lado de Palitos e Mesquitinha (no Teatro Recreio)". LAFAYETE SILVA. *História do Teatro Brasileiro*. Rio, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

conhecemos e das idéias a respeito de uma teoria do teatro, seja sobre suas funções sociais, seja sobre uma estética que só determinadas manifestações artísticas estão aptas a difundir. A verdade deste teatro encontrava-se no trabalho cotidiano, no contato direto com o público, na verve de seus grandes atores que aprendiam conforme faziam e, conforme faziam, formavam um gosto do público para aquele tipo de espetáculo.

Falamos de uma época onde as companhias teatrais eram capitaneadas por grandes atores, uma época onde a presença do diretor começa a surgir mas ele não tem ainda a importância contemporânea que assumiu na atividade da encenação. Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, Manuel Pera, Dercy Gonçalves, Oscarito, são nomes que fazem parte da história do teatro brasileiro. Ao lado de um teatro de revista com forte penetração popular, encenavam textos clássicos, o teatro de *boulevard* e até a dramaturgia escrita naqueles anos, esta última tardiamente, no anseio de acompanhar o desenvolvimento que chega ao teatro brasileiro com os grupos amadores que se profissionalizam.

Dulcina de Moraes, em cuja companhia trabalhou Manuel Pera, escolheu seu repertório a partir das encenações de atrizes européias e americanas. Eram peças de reconhecido mérito teatral, principalmente comédias, a "alta comédia", como se cunhou posteriormente. Encenava textos brasileiros também. Dulcina de Moraes, à parte seu pioneirismo e seriedade na escolha do repertório, utilizava-se algumas vezes de uma capacidade excepcional para o improviso, de invenção de textos em cena (os "cacos"). Esse exercício do improviso era característico de um teatro onde Conchita de Moraes, que atuava na mesma companhia, havia feito carreira. Conta-se que esta última, uma grande improvisadora, e a filha, muitas vezes estendiam os textos até onde a invenção permitia.

É evidente que para um teatro assim o primeiro ator ocupa o maior espaço, a primeira posição. Daí ressaltarmos uma verve que mal cabia nos limites impostos pelos textos teatrais que, no entanto, eram também uma preocupação. Aliás, o que diferenciava este teatro da revista teatral e de outros gêneros correntes de influência portuguesa e circense, entre outras, era essa preocupação, não muito nítida é verdade, com a qualidade da dramaturgia e com a sua contemporaneidade (a alta comédia, os textos recém-escritos do teatro europeu e americano).

Sem banalizar uma característica, pois afinal de contas o legado desta época é encontrado em cada dobra do tecido que veste nossas teorias contemporâneas, esse teatro, construído em grande parte no contato com o público, cristalizou uma série de

"macetes", axiomas de uma interpretação que se dava na boca de cena, próxima ao público, e que se utilizava de um código teatral que nos habituamos a enxergar como uma super-representação, uma representação que se dá por meios de tipos, que desconhecia uma interiorização psicológica mais intensa.

Falamos grosso modo deste teatro. O que importa ver nele é a facilidade enorme de uma comunicação direta. Era um teatro onde o talento de um ator era marca distintiva importantíssima, não havendo nada mais forte que isso para um verdadeiro sucesso. Um teatro onde através do truque e do seu efeito eram resolvidos problemas da carpintaria teatral para que a cena funcionasse efetivamente.

Muito embora a uma época diferente corresponda um gosto diferente do público ao qual é preciso responder, uma solução que se inventa, ou que se imita, pode restabelecer essa mesma relação entre um teatro e seu público, através do truque, do manejo sábio e esperto que constrói a possibilidade da ilusão. Não nos parece totalmente fora de questão o uso de macetes no palco ou na formação dos atores que pretendem subir nele hoje em dia.

Marília Pera contou-nos de alguns truques aprendidos com seu pai. É um manejo interessante da coisa teatral que a boa cozinheira sabe colocar em quantidade suficiente para dar ao tempero um sabor especial.

> Eu acho que meu primeiro diretor foi meu pai. Ele me dizia, em uma peça que eu fazia, assim: "Se você terminar essa frase com a inflexão, em vez de você terminar com a inflexão lá pra cima, se você fizer pra baixo, vão te aplaudir". Eu dizia: "Por quê?" Ele dizia: "Não sei. Tenta". E aplaudiam. No *Como Vencer na Vida Sem Fazer Força*, ele foi assistir a um ensaio e falou: "Você está cheia de mãos. Você está cheia de mãos, a gente fica desesperada olhando pras tuas mãos, você não sabe onde põe as mãos". Eu tinha esse problema. Ficava o tempo todo contando a historinha do meu personagem preocupada com as mãos. Se via demais isso em cena. Era meu primeiro trabalho profissional. "Papai, como é que se faz?" Então ele me mandou passar dois ensaios, enrolar dois textos um em cada mão e colocar as duas mãos pra trás. E ensaiar todo o tempo sem tirar as mãos dali em nenhum momento. Passar dois ensaios ali. Depois, passar dois ensaios só com a mão direita pra baixo, depois só com a mão esquerda pra baixo, depois libertar o texto da mão esquerda durante mais dois ensaios e por fim liberar o texto da mão direita. E, sem perceber, o gesto vem naturalmente. Meu primeiro diretor nessas coisas primárias. Ele me ensinou a ler, a escrever, e me ensinou as coisas primárias. Como, quando eu vinha correndo contar uma história: "Ah, papai, não sei que ..." Ele dizia: "Eu não estou entendendo o que você está falando. Você está engolindo as últimas sílabas, então você começa de novo. Não entendi a sua história". Ele foi meu primeiro diretor[2].

2. MARÍLIA PERA, Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 18.11.1983, pp. 20-21.

Ao lado dessa convivência no ambiente teatral, a atriz estudou dança desde criança. Foi a partir dessa formação em balé que se desenvolveu seu trabalho de atriz, ao qual se somou uma formação em canto, de trabalho com a voz. Este trabalho de formação em dança obedeceu aos ditames convencionais. Primeiro uma formação em balé clássico, durante longo tempo, e depois, com a entrada na profissão de atriz, uma especialização para o palco teatral mais propriamente. Nos anos 70, a partir do contato com Klauss Vianna, na montagem de *O Exercício* (1977), a atriz reformulou esse entendimento com o trabalho de corpo.

A vitalidade e energia, que antes já transpareciam em suas atuações como uma coisa espontânea, transformaram-se no suporte técnico destas mesmas atuações com o redimensionamento dessa atitude corpórea, agora mais centrada num suporte emocional, no plexo solar e no eixo vertical do corpo como motores da dança.

> Depois que eu passei pelo Klauss Vianna e pela Laura Proença, comecei a repensar o balé clássico. O balé clássico que me foi ensinado antes, eu não conseguia aprender. Eu percebo hoje que o balé clássico que me foi ensinado tensionava meu corpo. Eu não conseguia fazer a minha perna subir porque colocava a força para minha perna subir no meu pescoço ou na minha boca. Então minha perna subia com uma dificuldade fantástica. Então eu hoje sei que você tem que ter um controle no plexo solar. Enquanto aprendi balé clássico, ninguém me falou em plexo solar, ninguém me falou em ego. O Klauss me deu exercícios pra fortalecer os músculos das minhas costas, para que através deles eu tivesse forças pra puxar meu ego para cima. E é uma coisa de corpo: quando você coloca o teu ego no lugar, isso mexe com a tua cabeça também. Então através do corpo você mexe com todo um jeito de pensar. Essa é a dança que me interessa[3].

Em nosso estudo, estamos aprofundando o trabalho dos atores em um espetáculo recente, para que seja possível esmiuçar detalhes de construção de personagem, as pequenas partes que integram o trabalho inteiro do ator. Se tivermos em conta que em cada trabalho o ator exercita todo um cabedal de conhecimentos, de técnicas de interpretação, será possível através do trabalho singular falar de uma formação. Porém, em Marília Pera, a marca de pertencer a uma família de teatro é tão forte e evidente que era necessário revelar essa herança antes de iniciarmos uma apreciação de seu trabalho em *Adorável Julia*, peça encenada em 1983. É nesta encenação que nos deteremos, e é nela que será possível ver o que chamamos de recursos contemporâneos do trabalho do ator sobre os quais a atriz discorre.

Essa pertinência ao teatro aparece para ela como natural

3. *Idem*, p. 26.

e incontestável. Não a um teatro ou a uma estética teatral especificamente, mas ao teatro como atividade, como ofício. Marília Pera trabalhou em diferentes gêneros de espetáculos durante sua carreira. E foi por diferentes caminhos que ela parece se aproximar de alguma coisa que é o centro do trabalho do ator, sua essência mesmo, ou como ela o denomina "técnica e emoção". Descobrir ou inventar um método, apurar um instrumento para realizá-lo e aguçar uma sensibilidade, um talento especial para dar vida a essa "maquinária" do ator.

Uma atriz que possui as habilidades do ator completo: dança, canta, interpreta, e também, depois de um tempo de carreira, dirige e administra. Uma pessoa de teatro que prova ser possível a um ator encenar diferentes textos: o dramático intimista, a revista debochada, a alta comédia. A atriz madura que é versátil.

Adorável Júlia, peça de Sauvajon, adaptada do romance de Somerset Maugham, trazia Marília Pera no papel título. Além de atuar, ela dividiu a direção com Domingos de Oliveira. O que a levou a montar este texto, e que se liga diretamente ao estudo do trabalho do ator, é a atriz quem conta:

> O que eu acho importante nesse espetáculo é a arte de interpretar, é mais sobre isso que eu queria falar. Esse tênue limite entre o que é a realidade e o que é a fantasia. Quando eu li a *Júlia*, eu percebi que poderia brincar em várias cores da realidade, em várias cores da fantasia da Júlia, e no meio disso me colocar também. Eu não sei bem teorizar sobre isso mas a arte de interpretar foi o que me interessou mais nesse texto. Além desses outros aspectos de fazer as pessoas felizes e tal, era poder exercitar a arte de interpretar. Porque eu acho que interpretar é a brincadeira mais séria da minha vida. Eu acho uma brincadeira fantástica. Eu posso passar o resto da minha vida brincando disso. E acho que não tem fim essa brincadeira[4].

Dentro do teatro, portanto, vamos falar de teatro também. *Adorável Júlia* conta a história de uma atriz parisiense nas décadas de vinte e trinta que se vê às voltas com problemas relacionados à idade de quarenta anos que atingiu. A peça se dá em dois níveis: um, existencial, onde fundamentalmente a atriz separa-se de seu marido, Michel, para ao final do espetáculo reconquistá-lo; outro, teatral, onde a idade de Júlia gera uma série de problemas de *physique du rôle* para a escolha de papéis. Desfeito o casamento, e com ele a empresa teatral que Júlia mantinha com Michel (o diretor), Júlia resolve montar a peça onde ela representaria a Rainha Cristina da Suécia que aparece no primeiro ato com dezenove anos, empreitada à qual Michel se opunha.

Como empresária, diretora e atriz, ela encontra um sem-

4. *Idem*, pp. 10-11.

número de dificuldades e pensa em desistir. Nesse ínterim, em seu camarim, Pedro, um funcionário antigo do teatro relata a ela histórias em que atores, por mais adversas que se apresentassem as condições para o trabalho, levavam até o fim o cumprimento do ofício. Júlia tem então um vislumbre de como funcionaria o espetáculo, faz uma estréia memorável e reconquista Michel.

Esse é resumidamente o enredo. Várias personagens cruzam a cena, o texto é afinal um *boulevard*, estabelecendo relações amorosas e profissionais com a protagonista e seu marido, como Jean Paul, um contador da empresa de Júlia com Michel, que mantém ao mesmo tempo um caso com Júlia e outro com Carina Valmont, uma atriz iniciante que ele faz participar da montagem de A Rainha da Suécia; Zina Devry, a empresária por quem Michel abandona Júlia e que é, ao final, abandonada por ele; Barão Henry, um *habitué* da casa da atriz, apaixonado por ela, que lhe oferece socorro financeiro quando as dívidas ameaçam os ensaios da nova montagem. Há também o filho do casal, Roger, que desempenha toda uma função dentro da crise de idade por que passa sua mãe. Havia outros personagens ainda. Pode-se com isso imaginar o entra-e-sai que constituía o espetáculo, um *boulevard* vestido e ambientado a caráter.

> Eu não sei bem o que quer dizer "o teatrão". Mas esse teatro que tem cenário, tem figurino, alta comédia, é um teatro que quase não se faz aqui no Brasil, e quando se faz, puxa-se para a chanchada. Uma comédia mais fina, mais sutil, que eu vi a Dulcina fazendo, eu tenho muita vontade como público de sentar e assistir. Então eu achava que com a *Júlia* eu conseguiria fazer, e eu acho que consegui. Acho que a gente conseguiu fazer um espetáculo que tem uma atmosfera boa, tem bons sentimentos, as pessoas saem felizes do teatro[5].

5. *Idem*, p. 6.

"O *boulevard* é um gênero dificílimo de teatro. No Brasil, então, onde a tendência teatral dominante é para a pincelada larga, para a sátira, para a chanchada, é raro encontrar atores e atrizes capazes de penetrar com sutileza e leveza nesse mundo mecânico, sim, mas delicadíssimo, que é um texto de *boulevard* bem escrito. É facílimo cair no drama psicológico ou na chanchada grossa. Mas manter-se por duas horas em equilíbrio no fio de arame que é o 'tom' de um *boulevard*, o 'tom certo' de um *boulevard*, é um trabalho árduo e perigoso. Compensador, sim, mas muito difícil. Quando convidei Marília Pera para trabalhar comigo no *Pato com Laranja* ela aceitou radiante e disse: 'Paulo, esse é um gênero de teatro fascinante que no Brasil só Tônia e Fernanda sabem fazer. Eu quero aprender como é. As atrizes da minha geração nunca fizeram esse gênero. A gente precisa saber das coisas'. Senti que Marília no início dos ensaios estava meio perdida. Ela queria saber a razão profunda das frases que dizia, as raízes dos sentimentos da personagem, etc. E o Celi – que veio ao Brasil para dirigir a peça – em vez de aceitar a discussão nesses termos, dizia: 'Não enrugue a testa, você

A revivescência de um teatro parece tarefa impossível. Porque o tempo é outro e a vida mudou, o teatro também é outro. Uma retomada como esta converte-se principalmente em trampolim para um exercício. Um exercício do ator num estilo datado, um exercício de citação de maneiras de representar. Não é jamais um teatro que ainda se faça enquanto gênero corrente. Ele está, portanto, carregado de teatralidade como ponto de partida.

Definimos assim uma referência. Um texto de comédia que conta histórias de teatro. Um estilo calcado na elegância dos personagens, todos de ares aristocráticos, alta burguesia dos anos 20 e 30 deste século. Um ambiente impregnado de *glamour*.

A cenografia do espetáculo, de Luis Carlos Ripper, montava uma luxuosa sala de visitas com diversos ambientes, piano de cauda, duas saídas laterais e uma ao fundo. Uma escada sinuosa levava a um primeiro andar da casa, por onde entravam e saíam os visitantes. Uma escada sinuosa é palco para muita coisa.

15

fica mais bonita com a testa lisa'; 'Esse seu gesto é mais elegante que o que você fez ontem', e outras coisas superficiais assim, para obrigá-la a pensar na 'superfície' da personagem, que no *boulevard* é a própria personagem. O difícil é o ator dar credibilidade e corpo àquela superfície, àquela aparência. E Marília conseguiu-o brilhantemente. E o público riu, se emocionou, se divertiu com aquele jogo superficial mas disciplinadíssimo do *Pato com Laranja*". PAULO AUTRAN in SIMON KHOURY. *Atrás da Máscara,2*, pp. 145-146.

O cenário do camarim de teatro trazia um espelho redondo com uma penteadeira ao fundo, uma banqueta, um recamiê e a porta da entrada. Ele estava montado no avesso da sala de visitas em sua parte central, assentada sobre uma estrutura giratória.

Ao final do espetáculo, os atores apresentavam-se dançando, de novo no espaço do primeiro ato, para a despedida.

16

Apesar da maneira de representar num *boulevard* não exigir do ator, enquanto estilo, mais do que um trabalho na superfície, esta montagem tenta desenvolver como forma de construção da interpretação um trabalho de ator que, ao mesmo tempo, almeja uma superfície como resultado aparente e elabora um conteúdo emocional, uma construção interior para cada personagem. O sinal dessa dupla direção pode ser observado no trabalho de corpo que o elenco desenvolveu, e que dá o tom de modernidade que se acrescenta à representação de um estilo datado.

Assim, o encaixe da representação de superfície que constrói longamente uma aparência, com um texto que permite uma interiodade mais elaborada, compõe um trabalho onde a observância de um resultado definido que se quer alcançar é o grande norte da encenação. O caminho trilhado em direção a este resultado, o processo de criação, terá de se adequar a esta definição. Mas ele só poderá lidar com os meios contemporâneos à disposição do ator para a obtenção de determinada representação. O trabalho com um estilo datado, portanto, difere da experimenta-

ção contemporânea precisamente neste ponto: conhece-se, de saída, o ponto de chegada.

Os ensaios desenvolveram, além do trabalho de leitura do texto teatral, a leitura do romance em vários idiomas para comparação das traduções e um intenso trabalho de corpo, dirigido por Luísa Alagoas.

> A Luísa levava músicas, as mais variadas, e pedia que cada pessoa do elenco dançasse essa música como o seu personagem dançaria. E que os personagens fossem se encontrando em cena, cada um com a sua música, e dizendo com o corpo, sem dizer com as palavras, a história dessa peça. Então nós dançávamos o texto[6].

Há um exemplo de cena que surgiu assim:

> O Tiago, que faz o meu filho, tinha uma cena, quando ele me diz que perdeu a virgindade, eu queria fazer uma cena toda dançando, em círculos, mas sem perder a emoção. Então nós fizemos uma vez, ali no hall do Teatro Copacabana, a cena muda, sem fala, só com o corpo dizendo aquilo, contando a história da cena. O trabalho de corpo todo o tempo foi presente[7].

17

18

O espetáculo deixava transparecer essa linha coreográfica. Para sustentar as posturas de tipo aristocrático não se via a tensão, mas uma desenvoltura e até uma descontração que combinava o ritmo e o gesto do corpo com a fala, com a expressão de um olhar.

As aulas de dança deflagram outas idéias para a montagem.

6. *Idem*, p. 5.
7. *Idem, ibidem*.

Segundo Marília, cada personagem deveria ter um gesto seu, um tipo de gesto, um desenho. Para Júlia, os movimentos seriam ondulados, para Zina, a empresária, gestos cortantes e fechados. Zina, como os poderosos, deveria esperar que os outros viessem a ela, jamais se adiantar na direção de alguém. Com essas informações o ator vai, cena por cena, construindo uma trajetória.

Um outro aspecto desse trabalho está diretamente relacionado a uma visão do ator e de uma técnica de interpretação. Ele é visto como uma exigência:

Pra você soltar a poesia e a loucura você tem que ter uma técnica te apoiando, senão não tem interesse a tua poesia e a tua loucura, se você tem péssima dicção, se a tua barriga está solta, se você não sabe andar, se você não sabe sentar, se você não tem o mínimo[8].

Pra contar a história de um personagem, você tem que preparar o seu instrumento. Você pega um instrumento desafinado, solta lá a poesia e a loucura, e fica tudo meio desagradável de ouvir. Podem sair notas lindas, mas pode ser desagradável[9].

A técnica abre as possibilidades de recebimento da matéria-prima com a qual lida o artista. Um corpo preparado, uma sensibilidade treinada dão à expressão amplas possibilidades. A técnica formaria esses espaços continentes onde a matéria artísticas viria se depositar para sua posterior expressão. Para sua posterior tradução em ato.

A técnica não é uma exigência apenas da atriz, um rigor perfeccionista fruto de um jeito pessoal de fazer teatro.

Acho que o trabalho de corpo faz falta. O público não sabe bem o que é mas, na sensibilidade, não acredita.

O ator, por lidar com essa sensibilidade que é por onde se dá a comunicação, necessita portanto de apoios precisos. Apoios que são partes do seu trabalho, e que por si mesmos podem ser apreciados enquanto manifestação de um preparo, de um apuro técnico. Esses recursos e apoios são colocados de maneira evidente em cena, quando ao espetáculo interessa discutir os métodos de uma construção teatral, desvendar seus artifícios. Noutros, o instrumento está dissimulado, embutido em um trabalho que o recobre com uma história de vida, idéias e outras coisas mais. *Adorável Júlia* usava o recurso teatral nesses dois sentidos, seguindo o princípio da montagem que tinha seu ponto central de interesse na arte de interpretar em suas múltiplas facetas.

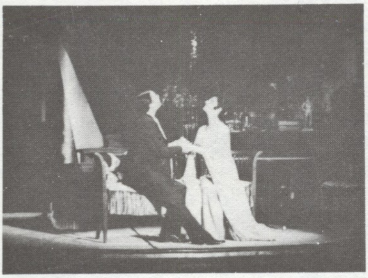
Em *Adorável Júlia*, ao lado do preparo corporal, houve um estudo de fotos de época para examinar trejeitos, expressões, maneiras de se colocar, de sentar, de caminhar.

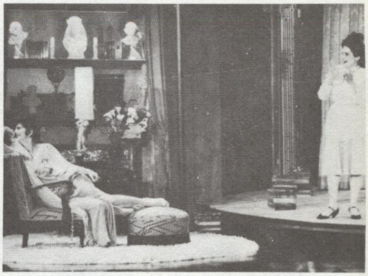
8. *Idem*, p. 3.
9. *Idem*, p. 17.

Nós vimos muita fotografia de época, muito cartão postal. Aliás vários ensaios nossos e vários espetáculos, eu propus ao elenco as posturas daqueles cartões postais antigos da época. Então, de vez em quando, parar num quadro. Fazer com que o espetáculo se parecesse com um quadro. Vimos muitos livros da época[10].

19

20


21


22

O espetáculo visto através de fotos parece uma sucessão de poses. É claro que a fotografia não guarda o movimento intermediário entre uma pose e outra. Mas dentro da opção de uma super-representação que era a representação de personagens refinadíssimas, o trabalho da formação de quadros fluía imperceptivelmente. A marcação no entanto era móvel, ela não precisaria ser igual todos os dias de apresentação, permitindo aos atores uma certa experimentação no trabalho de interpretação e de colocação em cena.

O que, entretanto, ressaltava do conjunto de movimentos era uma imperiosidade em preencher o espaço, constituído de múltiplos ambientes da cenografia da sala de estar. As poltronas, o banco, o piano, a escada sinuosa, a saída para o jardim permitiam uma variação grande e uma combinação bastante diversificada dos movimentos. Porém, era preciso usar tudo aquilo, ocupar os espaços, fazer uso da mobília. Algo que estava embutido

10. *Idem*, p. 9.

na concepção do espetáculo (a recomposição de um estilo, com usos e costumes de uma época) era a linha mestra que orientava a experimentação na marcação. Esta não era, portanto, inteiramente rígida mas também não obedecia aos ditames exclusivos do ator durante um espetáculo.

O que movia essa modificação era, como definiu Marília, uma necessidade interior da personagem:

A proposta é a cada dia saber: que história temos que contar? Qual é a história do seu personagem? Então, contando essa história, quais são os vários caminhos que a gente pode tomar pra chegar ao final dessa história? O que eu desenvolvo, tento desenvolver no elenco, é a ousadia, é tentar, é mudar uma marca. Outro dia eu falava para um ator: "Você não pode. Pra mudar uma marca só pra mudar não interessa. Você muda uma marca pra acrescentar. E você vai se o seu personagem tiver realmente necessidade de ir. E quando você for, tente perceber se você está formando um desenho bonito com seus colegas de cena, um desenho que seja bonito de ver de fora e que você esteja utilizando bem o espaço"[11].

23

É estranho falarmos ao mesmo tempo de um trabalho de super-representação e de uma emoção genuína que esse trabalho contém. Essa possibilidade de alteração da marcação obedecia, como vimos, a um ditame interior do ator e da personagem. Deveria ser fruto de uma invenção. Só que essa invenção, para acontecer, pressupõe um arsenal técnico, a saber: a observação da

11. *Idem*, p. 13.

colocação em cena – o preenchimento do espaço e a relação espacial com os demais atores – e o discernimento da pertinência do novo elemento à vida da personagem, àquela ação que será alterada de imediato e à trajetória global sobre a qual a personagem caminha pelo texto.

A procura desse equilíbrio transparente pode-se associar a uma síntese que o espetáculo ensejava. Uma síntese entre a citação de um estilo de uma outra época teatral, a super-representação, que exigia um jeito específico e certo de andar, de se colocar, de sentar, e um trabalho contemporâneo do ator que afinava o corpo para que pudesse modelar esse gesto. Além disso, a exigência de um trabalho interior de discernimento das emoções, que a super-representação só admitia numa medida bastante tênue, é um ponto de partida para o ator que sobe hoje ao palco para contar a história de um personagem.

É interessante verificar o que se coloca de diferente para o ator. Há uma exigência de um trabalho interior com as emoções sem o qual a interpretação não se sustenta. Mas há, o que é o novo dado, a inserção desse trabalho num outro, que exige por sua vez uma composição teatral, uma representação bastante estilizada. Dentro desses parâmetros, o trabalho de criação deve inventar motivos, motivos de ação, motivos de encaminhamento de falas, que estejam em coerência com a super-representação que ele vai desempenhar. Além disso, quando a criação está consolidada, o ator deve ainda variar, isto é, modificar uma ação sem contudo modificar sua trajetória de personagem. Deve para isso encontrar novas motivações. Ou seja, para a manutenção da construção inteiramente codificada, convencional, há um trabalho infinito em torno da vida interior que movimenta todos aqueles sinais. É esta a grande diferença que representar em "outro" estilo passa a exigir do intérprete.

Atualmente, é impraticável montar uma peça, que se passa num contexto histórico sem esse preparo, sem esse transporte para um outro tempo com os instrumentos do presente. Afinal, quando da escritura do texto e de sua adaptação para o teatro, ele retratava uma época, pertencia a um gênero da literatura teatral ao qual correspondia um tipo de representação e portanto de ator.

O próprio texto de *Adorável Júlia* colaborava no exercício de citação que se tornou uma das tônicas do espetáculo. As referências à montagem de Rainha da Suécia que Júlia Lambert empreende no segundo ato falam de um espetáculo maravilhoso, arrebatador, que deixou o público e a crítica especializada emo-

cionadíssimos. E a julgar pelos figurinos que Júlia e Carina vestem para a representação dessa outra peça, e que se vê quando entram no camarim que é o cenário de *Adorável Júlia*, tratava-se de um espetáculo rico e luxuoso, como convém ao retrato de uma corte. Portanto fala-se de um outro teatro, inesquecível, e forja-se uma intenção de trazê-lo de volta enquanto atmosfera, estilo, sentimento vivo. Enquanto uma maneira de representar. Como *Adorável Júlia* encenada em 1983. Isso exige do ator um trabalho de tradução do que é esse passado visto por meio de imagens para o instrumental que dispõe para a reinterpretação desse visual explícito. Com o seu trabalho de corpo, chegar à caracterização de alguém que se expressa corporalmente de determinada forma; com o seu trabalho em torno das emoções reviver uma maneira de sentir e expressar sentimentos.

Para ilustrar a importância da citação nesse trabalho, Marília conta que a primeira aproximação com Júlia se deu através das lembranças de infância que tinha de Dulcina de Moraes.

> Pensar nela e tentar reproduzir agora, aos 40 anos, o que eu vi a Dulcina fazer quando eu tinha oito, nove[12].

De uma peça em especial, Marília diz que lembrou na composição: *A Doce Inimiga*, cuja foto estampamos a seguir.

24

25

... e ela vinha com aqueles paetês, aquele cabelo vermelho, aquelas plumas, e ela era muito cheirosa, muito perfumada...

12. *Idem*, p. 12.

Quando falamos de uma citação, não estamos nos referindo a uma cópia literal. Enquanto gesto acabado a semelhança é clara. Porém a diferença de leveza e mesmo o resvalo para uma caricatura distinguem um trabalho contemporâneo que cita e o outro a que ele se refere. É interessante ver como os dois teatros, nessa relação que travam a partir de uma superposição, ganham importância: o mais antigo, o valor histórico daquilo que gerou um legado; o recente, pelo trabalho arqueológico e documental que realiza. Mais importante que isso, entretanto, é a própria presença do trabalho de Dulcina em Marília.

Poderíamos enxergá-la como a inescapável presença da origem, forte e determinante.

Algo profundo e próximo desse estilo de Dulcina está presente no trabalho de Marília. Trata-se também de algo que não é exatamente datável. O tempo de comédia extraordinário que atribuem a Dulcina de Moraes é visto como uma das características de Marília Pera. Esta define Dulcina assim: "Uma alegria, um tempo, um ritmo, uma doçura, uma sedução, um brilho, um carisma"[13]. Um *timing* é coisa que se observa e que alguém capaz de reproduzir recria. Um tempo de corte de fala, de oportunidade, de alusão a uma infinidade de coisas numa expressão de um átimo de segundo. Isso define um ator pelo menos no tocante à comédia.

Para encontrar as posturas, os gestos das personagens, houve um caminho básico descrito nesta encenação. Porém, há minúcias do trabalho do ator, truques teatrais de longa data que guardam eficácia, ainda mais quando se encena um jeito antigo de representar. Ao fim e ao cabo o próprio estilo de representação pede uma determinada maneira de colocá-lo em prática. O que para o ator de uma época é "natural", para um de outra, com outro tipo de instrumental de interpretação, torna-se a descoberta de um mecanismo, um achado arqueológico.

> Essas coisas mágicas do texto. O Fábio não conseguia encontrar o Jean-Paul dele e um dia eu estava com um anel e tirei o anel e coloquei no dedo mindinho dele. E pedi a ele que fizesse uma cena passando esse dedo (o indicador da outra mão) no anel e, através desse pequeno movimento, o corpo dele foi se colocando também. Ele fez um ensaio deslumbrante por causa do anel. Essas coisas mágicas que o teatro tem. Eu acho que a forma e o movimento, se têm um conteúdo, ajudam muito o trabalho de interpretação e a emoção do ator[14].

13. *Idem*, p. 7.
14. *Idem*, p. 4.

26

27

28

29

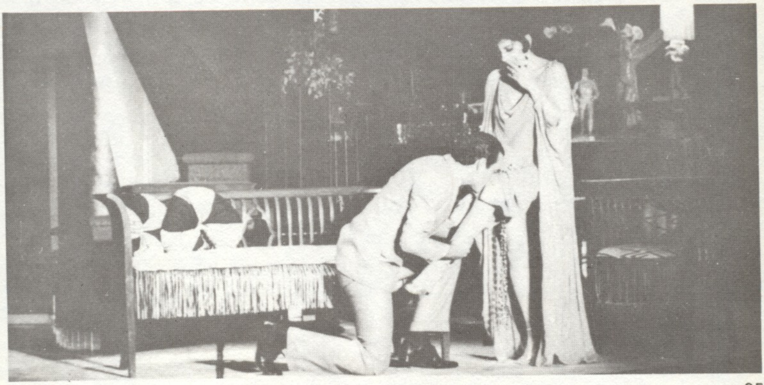
30

31

32

33

34



35

Um trabalho exterior, formal, pode se revestir de idéias e ajudar o ator a descobrir uma emoção específica. Isso é um método de abordagem de uma personagem que admite variações, mas que sempre determinará uma maneira corporal detalhada para que exista a construção. Porém é preciso um controle (como o domínio do alfabeto para escrita) do corpo, um conhecimento prático que permita a combinação de uma emoção, um conteúdo, com um movimento, uma forma.

Eu faço dança, eu vivo fazendo dança, eu fazia aula de canto até o ano passado, eu gosto de aprender, gosto de ler. Então eu sei onde eu tenho os músculos, os nervos do meu corpo. Eu sei quando eu estou colocando a mão, eu percebo enquanto digo o texto, enquanto conto a história que não é bem assim que eu gostaria que minha mão estivesse. Eu posso colocar melhor. Mas se eu me proponho ser um passarinho, meu gesto é conseqüência de eu pensar como um passarinho. E o corpo vem como conseqüência, senão fica mecânico, fica sem emoção. É difícil teorizar sobre essas coisas. Eu estou buscando isso[15].

Uma idéia para um movimento, para um gesto, é a própria imagem de um movimento, de alguma coisa em movimento. Ela não é propriamente a emoção do gesto, mas uma imagem com sentimento (o passarinho, a leveza), uma inspiração para o tom do gesto, que toma depois o rumo do sentido contextual onde ele se engaja, encontrando aí o seu exato correspondente emocional.

Essa seria a descrição de um método, o caminho através do qual se ergue uma construção.

Eu acho que há um método qualquer de fazer teatro que eu quero aplicar. Ou foi uma coisa que eu aprendi muito pequeninha e eu quero passar, ou é alguma coisa que eu estou inventando, não sei. Então eu estando em cena, eu pude mostrar para as pessoas o que era, por exemplo, a forma, o movimento, a coreografia, sem perder a emoção. Pelo contrário, a forma e o movimento abrem portas para a emoção. Então se eu fico numa discussão teórica sobre isso eu não consigo provar, eu sou má na teoria. Mas na prática, eu conseguia mostrar, entendeu?[16]

É importante sublinhar que a existência de um método não elimina o caráter de novidade que reveste cada trabalho. Um método pode significar etapas que se percorre mais ou menos numa mesma ordem com vistas a alcançar um fim. Porém a pesquisa própria de cada uma dessas etapas, em cada trabalho, dar-se-á de acordo com os elementos que se manipula, com as idéias que estão em jogo naquele momento. O lugar-comum de que cada trabalho é um novo começo tem aí o seu grau de verdade empírica. O que se define a partir da sucessão de trabalhos é um marca distintiva da atriz, muitas vezes inominável, quando não se tem presentes os elementos que compõem esse trabalho.

15. *Idem*, p. 12.
16. *Idem*, p. 14.

Pode ser que meu estilo seja os vários estilos dessas pessoas que me influenciaram e viraram uma coisa em mim e que vão virando outras coisas com pessoas que trabalham comigo. Não sei se tenho um estilo[17].

Quem aprendeu de uma herança doméstica, de um convívio diário com o teatro, sabe como efetivamente se dá a transmissão desse conhecimento. A maturidade no desempenho, o discernimento do repertório, de um gesto em cena num momento preciso, são coisas que parecem vir com o tempo e, é claro, coisas das quais o talento se apropria.

Marília Pera estabelece uma diferença entre o começo da carreira e o trabalho de agora:

Evidente que as primeiras interpretações minhas devem ter tido muito da minha personalidade.

E depois:

Quando eu entro em cena, eu entro inteira mesmo. Toda eu, mas tomando muito cuidado para que a minha personalidade não invada demais a personalidade da personagem. Mas eu entro inteira[18].

No trajeto, um rol de atrizes influenciou a definição deste jeito de representar e de situar-se no trabalho. Entre antigas e contemporâneas, várias escolas e várias épocas fazem parte do referencial que ela toma para si. Dulcina, Henriette Morineau ("a atriz morre em cena, mas faz o que tem que fazer"), Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Regina Casé ("o diamante bruto"), Lucélia Santos ("a delicadeza, a filigrana").

A transformação de uma matriz é gradual. Ela caminha conforme os trabalhos acumulam-se, dotando no percurso, com qualidades especiais, um potência apenas desperta. Da primeira aprendizagem com Manuel Pera para a imersão nesse universo contemporâneo que se utiliza de outros recursos há um processo. Marília alude a ele quando fala de diretores com quem trabalhou:

Diretores importantes para mim foram: primeiro, Paulo Afonso Grisoli, de *Onde Canta o Sabiá*. Ali eu fui instrumento dele mesmo. Eu não entendia nada do que ele tentava explicar pra nós todos. Éramos doze alienados em matéria de teatro. E *Onde Canta o Sabiá* era uma comedinha de costumes e ele queria fazer um espetáculo *pop*, dançando, e era circo e era erótico. Eu não entendia nada. Então fazia tudo o que ele mandava. Tudo. Tudo. E é evidente que ele se apaixonou por mim como atriz porque fui escrava dele mesmo. Eu tinha o corpo trabalhado de bailarina, então ele me virava de cabeça para baixo, fazia o que queria. Por causa dessa entrega aprendi um monte de coisas que não sabia.

O teatro de uma época prenhe de idéias renovadoras. Elas varrem a cena e redefinem gêneros, imprimindo a eles os caracte-

17. *Idem*, p. 28.
18. *Idem*, pp. 29 e 28 respectivamente.

res contemporâneos em voga. Esse é um teatro que se define muito a partir de uma visão do diretor, da informação que ele dispõe. Ao ator executante interessa penetrar nessas idéias, na maneira como um referencial cultural pode ser transposto ao teatro. É um aprendizado de contextuação, verificação e discernimento do que importa fazer para tornar interessante a encenação.

Outro grande é Aderbal Jr. Fantástico diretor de ator. Mas acho que ele peca na concepção dos espetáculos. Ele é prolixo. No ensaio da *Margarida*, eu me lembro que um dia ele falava, falava, falava e ele explicou a mesma coisa duzentas vezes, e comecei a bocejar na frente dele: "Já sei Aderbal, já entendi, já entendi". E ele não parava de falar. E eu peguei o pé, foi engraçadíssimo, peguei o pé e joguei a perna esquerda e bati o pé no quadro-negro de D. Magarida e falei: "Já sei, está lá no quadro-negro". Ele falou: "Maravilha, conserva isso. Faz D. Margarida fazer isso"[19].

A introdução num ideário contemporâneo, a utilização de um gesto impulsivo como um achado valioso, recorrer a um truque, a uma coisa que funciona, e que acaba por estabelecer uma ponte entre um teatro que utiliza esse tipo de recurso e um outro que está expresso na ousadia do gesto, quantos ítens destes poderíamos enumerar para contar o que se aprendeu numa formação e que faz parte do cabedal do ator?

Em 1977, quando eu fiz *O Exercício*, sob a direção do Klauss, é que eu percebi que, assim como a poesia e a loucura têm que ter o respaldo da técnica, a dança não pode ser só a técnica, ela tem que ter o respaldo da emoção. O movimento não tem vida se ele não traz por trás dele uma emoção, se ele não tem um sentido, uma motivação[20].

Muito da concepção delicada e minuciosa do teatro que Marília professa, a respeito do trabalho do ator, parece vir desse segundo aprendizado do corpo. Teatro é técnica e emoção, como tudo na vida. Porém, como a vida teatral se dá no contato com o público, é apenas depois da estréia, no dia-a-dia do espetáculo, que se desenvolvem as relações mais sutis e delicadas da cena. É esse o período onde o ator pode mergulhar no trabalho do corpo emotivo, quando a técnica se automatiza e dá lugar ao vôo de interpretação.

Acho que a filigranas, as grandes filigranas, vêm com o exercício do espetáculo[21].

Porém, mesmo esse desprendimento que carrega o ator para o entendimento sutil das relações entre as personagens não dispensa um controle em cena que a "cancha" permitiu apurar e manter.

19. *Idem*, pp.21 e 22. Esta nota refere-se às duas últimas citações.
20. *Idem*, p. 18.
21. *Idem*, p. 30.

Em cena, por exemplo, o que eu chamo de técnica. Eu posso estar num momento de emoção fantástica, quando o público é bom, e às vezes você embarca numa viagem; tem cenas que eu arrepiei o público porque eu mesma estou arrepiada e sei que estão respirando junto, aquilo é uma grande emoção. Mas enquanto eu estou dentro dessa emoção, eu não deixo de perceber tudo à minha volta. Tudo, tudo: a cortina, a energia que vem do público, as coxias, as luzes, percebo tudo e não deixo de embarcar nessa viagem de emoção[22].

A técnica pode nomear várias coisas. Além do seu espectro mais universalizante que indica objetivamente momentos pelos quais se passa num trabalho, a técnica incorpora também a significação subjetiva que cada trabalhador empresta a ela. Vem daí o seu grau de variação semântica, quanto mais ela se aproxima do cotidiano de trabalho, quanto mais embutida ela está no resultado de um processo.

Pelo grau de refinamento e apuro técnico na execução da interpretação, Marília Pera parece conquistar um padrão incomum para a cena brasileira.

Pela herança que recebeu, que conformaria um determinado estilo de atriz, de pinceladas grossas, pelo apuro técnico (vocal e corporal) que acrescentou a esse legado, ela se torna uma figura única no nosso teatro. Ao lado desse suporte e dessa origem, caminha uma capacidade de interiorização, de busca de uma verdade da personagem que possibilita à atriz o desempenho numa representação intimista, densa e emocionada. E, é claro, a possibilidade de execução de uma interpretação crítica (que desconstrói a composição, que revela a convenção do teatro) extremamente sutil, quase oposta àquela da pincelada grossa.

O fato raro de ser uma atriz completa possibilita a distinção nítida entre o que é um instrumento manipulável, construído através de treino, e que o ator mantém à sua disposição, e o trabalho da arte propriamente, onde o instrumento permite alcançar determinadas altitudes que apenas em raros momentos, nunca evidentemente repetidos, o ator desequipado consegue atingir.

O treino dever ter uma meta, um sentido que é o próprio retorno do capital humano desprendido nele. Ao mesmo tempo, o exercício do ator é a condição *sine qua non* para que ele entenda que toda a preparação forma um profissional para uma habilidade. Sem os elementos próprios de sua formação (o treino do corpo, o preparo da voz, a leitura poética, que exercita a sensibilidade e o senso artístico), ele não poderá atingir um grau de perícia em cada parte que compõe o seu acervo instrumental.

22. *Idem*, p. 23.

O preparo técnico pode formar um ator especializado em determinados papéis, ou em certo estilo de encenação, aprofundando um manancial pessoal que ele dispõe. Mas a precisão técnica pode permitir também uma versatilidade no desempenho de papéis variados, a completude de uma vivência teatral. Parece mais esse caso de Marília Pera. Uma virtuose da interpretação, trágica ou cômica, falada ou musical, de movimentos apenas cotidianos ou assumidamente coreográficos.

3. A Construção do Ator: Antonio Fagundes

Comecei a tentar entender como era o meu processo de ator e cheguei a isso. Tenho um processo de trabalho que passa primeiro pelo entendimento, tenho que entender qual é a proposta: a proposta do texto, da direção, dos meus colegas de trabalho e é um trabalho realmente muito racional. É um trabalho em que estou tentando entender até o fim todas estas propostas juntas. Para mim, um dos trabalhos mais importantes de criação está na mesa, no momento em que você está sentado lendo o texto, ou entendendo exatamente qual é a proposta que você quer veicular através daquele trabalho. É preciso entender que já tive uma leitura emocional do texto, que foi a minha primeira leitura. Em minha primeira leitura, estou tomando conhecimento do texto e estou me deixando levar pela proposta intrínseca dele. Então choro onde o texto propõe que tenha que chorar, eu rio, como o espectador. Eu tomo conhecimento. O primeiro conhecimento fica arquivado durante esse processo de entendimento. E ele pode ser apronfundado ou negado no processo de entendimento que é a mesa, porque de repente eu posso chegar à conclusão que eu ri de uma cena que não era para rir, ou de que chorei numa cena que era muito engraçada. Isso tudo através do entendimento. Depois que tenho essa consciência do que deve ser dito, eu vou buscar o como. E o como é o jogo, é o lúdico, é a brincadeira. É onde a gente solta mesmo tudo o que tem, porque já está alicerçado. Então fazer de um jeito ou de outro vai depender das tuas possibilidades de ator. Se você tem maiores possibilidades, você faz mais coisas com o mesmo texto. Se você tem menores possibilidades, os teus recursos são menores, você não vai conseguir tanto[1].

ANTONIO FAGUNDES

1. ANTONIO FAGUNDES. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 01.09.1983, pp. 3-4.

Um método que começa na mesa, ou antes na primeira leitura "em branco" do texto teatral, e estrutura nela as idéias que determinarão a cena parece à primeira vista bastante freqüente e ordinário. Parte-se de uma escala de valores construída intelectualmente, que irá orientar a invenção cênica ou pelo menos dirigi-la para um campo de idéias delimitado. Nesse sentido, a pertinência do que é desenvolvido no palco propriamente, pertinência estabelecida por esta relação de significados, será o parâmetro maior que presidirá o processo de criação.

Em todos os demais atores que fazem parte deste estudo, não focalizamos especificamente uma relação fundamental para o ator: o trabalho deste com um diretor. E embora a figura do diretor seja predominante no teatro contemporâneo, é possível destacar o ator do contexto do espetáculo para analisar minuciosamente a sua parte naquele todo. Porém o uso contínuo deste destaque deve inevitavelmente esbarrar num obstáculo visto que, como neste caso, a função do diretor é determinante do trabalho do ator. Tentaremos seguir aqui uma linha que diferencie estes dois momentos: um do ator, outro do diretor que pode anteceder, suceder ou ser simultâneo ao primeiro.

Estamos iniciando a discussão de um trabalho que se pauta muito pela ação de um diretor. Especificamente referimo-nos à interpretação de Antonio Fagundes em *A Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo, dirigida por Antonio Abujamra. A peça estreou em 1982 e permaneceu em cartaz por mais de três anos.

O texto de Dario Fo conta a história de um "louco" que sofre de "histriomania" (mania de ser histrião). Ao cair nas mãos da polícia, pela enésima vez, ele encontra a oportunidade de desempenhar os papéis de "juiz", "capitão" e "bispo" dentro de uma delegacia, quando se elucida o processo que deu como suicídio a morte de um anarquista preso e que, de fato, foi atirado pela janela após violento interrogatório. Era um texto prolixo, de falas desmesuradas e contundentes, com um traço fortemente italiano. Antonio Fagundes desempenhava o protagonista.

Os ensaios duraram quarenta e cinco dias.

> Durante uns vinte dias, eu cada dia fazia de um jeito o personagem, para poder selecionar aquilo que fosse melhor para o espetáculo. Depois de vinte dias, eu tinha vinte loucos para escolher, botei mais uns quinze em cima e saiu essa coisa que vocês viram[2].

Para fazer essa seleção, as chaves do espetáculo funcionaram como filtro. Em primeiro lugar, a discussão do anarquismo.

2. *Idem*, p. 2.

Acho que o mais fascinante desse texto é o anarquismo mesmo. Ele usa o artifício do louco, mas se você for analisar é o menos louco que tem não só na peça como em todo o sistema. Porque de repente ele consegue, com uma lucidez ímpar, denunciar todos os problemas que a autoridade suscita no nosso sistema. Ele se veste de juiz, ele se veste de capitão do exército, ele se veste de padre. Ele está preso porque se fez passar por um psiquiatra, ou seja, ele nega todas as formas de poder, todas as formas da autoridade. Acho que a chave principal desse texto, dessa personagem, é a demolição dessas autoridades todas[3].

Nos ensaios muitas roupagens para a personagem foram tentadas. Chamamos de roupagem a uma série de invenções que buscam dar uma característica exterior à construção do ator e que se pautaram sobretudo pela melhor veiculação da crítica, que o texto realizava.

Como vimos, a denúncia, a colocação em cheque da autoridade é o grande mote. A direção dá um tom geral. Dentro dele, com possibilidade de variação, o ator constrói o trabalho. Afinal, a veiculação de uma sátira permite o uso de diversos recursos, além da farsa que prevaleceu neste espetáculo.

O grande trabalho do ator é escolher aquela opção, única, que ele vai trilhar. E no caso do meu personagem, no *Anarquista*, que é um louco, esses milhões de opções são multiplicados por outros milhões, porque o que quiser fazer é possível[4].

Vejamos as opções que Antonio Fagundes contou ter experimentado.

Um dia eu fazia ele inteiro gago, por exemplo, outro dia ele inteiro manco, outro dia eu fazia ele não entendendo o que está falando, outro dia entendendo tudo. Outro dia fazia muito sério, outro dia brincando muito. Estão aí as vinte formas de fazer. Que são vinte, mas na verdade tem mais de um milhão[5].

Há duas qualidades de invenção. Uma, que escolhe jeitos para fazer a personagem andar, falar, que poderíamos chamar de inteiramente exteriores. O ator utiliza-se de uma *gag*, de um achado oportuno e que pode ser engraçado; usa portanto algo que se acrescenta à idéia do texto.

Uma segunda qualidade é a das invenções que têm a mesma matéria que sustenta o texto teatral. Este discute idéias, o anarquismo, a demolição da autoridade etc. O entendimento do texto leva a alguma opção cênica, diretamente. A idéia de trabalhar com uma "compreensão da engrenagem" que envolve a personagem do "anarquista" e a partir deste ponto de vista veicular a

3. *Idem*, p. 5.
4. *Idem*, pp. 1-2.
5. *Idem*, p. 4.

crítica é bastante plausível. Porém, o jogo entendimento/não entendimento durante os ensaios, tal como foi descrito, deve mais sua razão de ser à primeira qualidade de invenções. É como se a farsa, veiculada através de um sem-número de *gags*, fosse o grande achado que o espetáculo trabalhou em conexão a uma idéia inicial. Entender ou não entender traz em si uma oposição radical, a partir da qual é difícil significar uma crítica sistemática.

A totalização destas múltiplas invenções dos atores, que se pautaram pela busca de formalizações, pode ser atribuída ao olhar da direção. Significativamente, a opção gestual do ator neste espetáculo (a forma exterior do trabalho), a maneira como será colocada em cena a trilha que o texto percorre, leva-nos a enfocar o trabalho de direção. O gesto é parte da pesquisa do ator mas nesta encenação uma indicação determinante para ele obedecia a uma proposta mais global.

A crítica ideológica como motor conceitual da encenação, e a *gag* que destrói a ilusão da cena como sua contrapartida formal, direcionam o levantamento da montagem. Num primeiro momento, lidou-se diretamente com a primeira. Nos ensaios, ela está embutida no tipo de procura que se empreende e que resulta no acúmulo de pequenos atos que parafraseiam o texto e sua encenação.

A contribuição primordial do diretor. O Abujamra tem feito, ao longo desses anos todos, uma pesquisa formal muito intensa. Uma tentativa de descobrir esse gesto novo, esse novo gestual, esse novo tipo de comportamento. É um dos poucos diretores do Brasil que tem uma pesquisa de estética. Uma pesquisa que ele vem desenvolvendo há muitos anos. Esse nosso gestual é 90% dele. Depois, quando a gente começou a entender exatamente a proposta gestual dele, a gente até contribuiu com alguma coisa. Mas o primeiro passo foi entender essa pesquisa formal. Eu tenho uma amiga bailarina que perguntou quem fez a coreografia. Porque é um dança feita em cena. (...) É uma coisa que surpreende o público, porque é um gestual inesperado. A pessoa está falando e o braço fica lá em cima. Ela levantou num gesto e continua (com ele lá). Então tem uma coisa que é bonita esteticamente e ao mesmo tempo funciona como *gag*, como piada, e reforça o que está sendo dito[6].

Neste espetáculo, a pesquisa estética faz parte de um contexto ideológico. O distanciamento é um reforço ao texto, isto é, ou o gesto ou o que está sendo dito acabam destacados, quebrando assim a possibilidade de ilusionismo de qualquer tipo. A idéia de uma pesquisa estética, formal, pode utilizar-se de um texto cujo viés político-ideológico é marcante, mas ela é mais freqüente on-

6. *Idem*, pp. 6-7.

de a necessidade de uma nova forma não vem necessariamente de uma idéia que se queira veicular. Mesmo neste espetáculo, uma pesquisa formal que já vinha acontecendo no trabalho do encenador encaixou-se, casualmente; em seu todo, ela não estava restrita a um campo de idéias filosófico ou programático. A proposta genérica de desvincular gesto e fala pode servir portanto a muitas idéias diferentes. Ela não obedece a uma restrição de uso cujos parâmetros não são de substância teatral exclusivamente. Uma série de gêneros serve-se do distanciamento de longa data já, e estes não parecem compromissados com alguma causa específica. Antes pelo contrário, em nosso teatro, o distanciamento é tradicionalíssimo, pois afinal de contas o deboche, a sátira, a chanchada, são gêneros popularíssimos e consagrados há décadas.

Poderíamos pensar que no ponto de partida deste espetáculo usar o distanciamento como recurso obedecia também à proposta crítica do texto, além da pesquisa gestual empreendida pelo diretor. A infinidade de atos com os quais ele pode se definir, transformaram-no em um conteúdo mesmo da encenação. Cada gesto não era de determinada maneira estudado com vistas a veicular determinada crítica. Genericamente, o distanciamento perpassava toda a encenação e da proposta inicial talvez guardasse a intenção anti-ilusionista de mostrar a convenção que é o teatro. Assim, o espetáculo atingia uma coerência.

Vejamos como a pesquisa formal aconteceu nesta montagem:

> O ator, no Brasil principalmente, está acostumado a psicologizar muito seu personagem. Então o gesto normalmente vem com a palavra. A televisão inclusive contribui muito para isso, para esse naturalismo, para essa coisa do cara falar com a boca cheia. É uma coisa que funciona. E o Abujamra pegava a gente, uma coisa assim: eu levanto a mão e falo: "Ah! Eu fui lá". E o Abu: "Repete". E eu: "Ah! Eu fui lá". Ele: "Continua falando mas deixa a mão lá". Então dava aquela quebrada. Como é que faz pra você continuar falando uma coisa que não tem nada a ver, a mão está lá parada? Ele dissocia o gesto do que está sendo dito. Isso cria uma distância do que está sendo dito e a platéia, e faz com que você preste mais atenção no que está sendo dito, ou no que está sendo feito. Isso acontece o tempo todo[7].

Há uma preocupação, no exercício dessa dissociação, quanto à situação do ator em cena.

> Você começa a ter consciência de cada minuto seu em cena. O Abujamra briga muito por isso na direção: um ator consciente. Não há nada que ele fez que ele não saiba. Nada é gratuito. Tudo é mostrado: eu estou fazendo porque eu sei fazer e é assim que eu quero que seja feito. É um exercício fantástico para o ator[8].

7. *Idem*, pp. 7-8.

8. *Idem*, p. 8.

Não há dúvida de que o treino do ator obedece à ordem estrita de delatar toda a construção da interpretação. Porém este treino levado ao limite no processo de criação e de apresentação do espetáculo confunde-se com um exercício de gestos gratuitos que guardam ainda coerência com a proposta. Porém a consciência na gratuidade em grande parte se esvai.

Coloquemos a coisa assim. Há a dissociação entre gesto e fala na qual o ator se exercita. A consciência da atuação recai sobre esta dissociação. Porém ela não atinge plenamente cada desenho de gesto que pretende ser demonstrativo de alguma idéia. Cada gesto, aqui, perde seu caráter de comentário ideológico para, perdendo-se numa infinidade de *gags* gestuais, compor uma linha ininterrupta que segue a dissociação gesto-palavra.

A idéia da dissociação gesto-palavra e a consciência do ator em ato não são absolutamente novidades. O método brechtiano de interpretação tinha isso em mente, e não parece acaso que um autor que também é ator como Dario Fo escreva um texto que permite esse tipo de interpretação. Afinal, além de participante de movimentos de esquerda na Itália, ao fazer o seu teatro prega uma atitude libertária sem transigências[9].

O que se evidencia como um elemento forte, além do lugar-comum ideológico que a discussão inicial do trabalho já determina, é a diferença de gestual que o espetáculo *A Morte Acidental de um Anarquista* deixava entrever.

36

37

9. Dario Fo nasceu em 1926, na Itália. Autor e ator, com textos encenados em vários países, desenvolveu uma carreira que foi, pouco a pouco, libertando-se de um espaço convencional e de um circuito comercial de apresentações. Em busca de um teatro e um público popular, Fo recupe-

Ele era sem dúvida um gesto explícito. A exterioridade cômica, a palhaçada eram muito utilizadas. Porém, mais sutilmente, a dissociação do gesto com a palavra dava ao primeiro o que poderíamos chamar de liberdade plena.

38

39

40

rou em seu trabalho teatral muitos elementos da *commedia dell'arte*, do teatro de pinceladas largas. Seus textos trazem sempre críticas contundentes ao sistema social estabelecido e suas instituições. Por isso mesmo, ele não aceitou a vinculação de seu teatro a qualquer instituição político-partidária.

O gesto inusitado, inesperado, e que no decorrer do espetáculo passava a ser esperado como surpresa, era a tônica da invenção. A dissociação transformava-se em signo, ela própria. Não se via, como o método brechtiano pretende, simplesmente um ator e uma personagem que o ator desempenha criticamente. A quantidade de gestos e a maneira inusitada da composição acabavam por sobrepor-se ao ator inventando-lhe uma máscara, esta sim surpreendente de fato.

41

42

Pulos, truques circenses, diálogo direto com a platéia, tons grandiloqüentes na emissão do texto, cacoetes forçados, além de uma atualização das referências políticas (o espetáculo permaneceu mais de três anos em cartaz), tempos variados para o desempenho das cenas, são elementos que, embora de substância diversa, davam a impressão de um espetáculo que sempre se renovava. É evidente que havia também marcas explícitas para muitas cenas. Mas como a dissociação gesto-palavra era um exercício contínuo, muito do que o ator encontrasse no decorrer da temporada poderia compor o espetáculo.

É muito perigoso a gente deixar a criação solta com esse tipo de espetáculo, porque ele permite qualquer coisa. Você solta muito a tua criação e chega uma hora que você corre o risco de interferir na estrutura do espetáculo. Quem viu há um ano e vê hoje vai notar diferenças, vai notar personagens novos, piadas novas. Mas nós tivemos sempre o cuidado de manter a estrutura do espetáculo que foi criado há um ano atrás. Acredito até que seja por isso que a peça continua em cartaz com sucesso. A gente está mais solto dentro do espetáculo, estamos brincando mais com aquela proposta, mas mantendo a estrutura básica do espetáculo[10].

Há para a totalidade da criação uma âncora que serve de parâmetro último. Ela é o trabalho intelectual de discussão que foi feito com o texto e que de maneira precisa estabeleceu seu significado. Mas além da idéia de uma função que o teatro deve ter, há um momento de elaboração especificamente teatral que ganha autonomia. É o momento de invenção de um gesto, de uma marca, de aproveitamento de um carisma do ator, de um trejeito que ele executa de maneira hilariante. Não estamos falando de momentos dissociados, o trabalho de mesa que define as idéias de uma montagem e a encenação propriamente. Diríamos apenas que entre as suas substâncias e linguagens a relação é de uma justaposição, uma sucessão, nunca de uma unidade indivisa. As partes colocam-se a serviço uma da outra. No espetáculo, os momentos textuais alternam-se a momentos gestuais rapidamente. Eles caminham paralelamente veiculando tanto a informação de caráter social como o gesto teatral. Não há entre eles organicidade.

O Dario Fo diz que a sátira é a arma do povo. Ele acha que é isso e concordo plenamente com ele. Ele dá exemplos inclusive dos "mistérios" que eram montados na Idade Média e que eram proibidos pelo poder na época porque conseguiam fazer com que toda aquela estrutura montada fosse por água abaixo numa ceninha em praça pública. Era feito nas feiras e tinha uma força que nenhum auto-de-fé ia ter. Tenho a impressão que é uma grande saída você conseguir aliar as duas coisas. No caso de *A Morte Acidental de um Anarquista* acho perfeito esse caminho. Agora, não descarto

10. *Idem*, p. 2.

o texto sério. É que nós estamos realmente vivendo uma época em que a gente dissociou o teatro do ser político. De repente a gente começou a não fazer bom teatro e também a não fazer boa política. A gente começou a afastar o público com textos sérios, áridos, e que não eram politicamente tão importantes assim. Acho que essa retomada através do riso pode ser boa, de voltar a fazer um bom teatro e que, ocasionalmente, seja um texto politicamente interessante[11].

O interesse central desse estudo é o ator. Além do ideário claro e definido, o que o ator usa essencialmente para o desempenho do seu ofício? O que é propriamente, separadas aí as funções sociais que a atividade teatral cumpre, o prazer de interpretar, de ensaiar, de aprontar-se?

Eu não acredito em trabalho isolado. O ator que ensaia o personagem em casa na frente do espelho e que chega com o personagem pronto, para mim ele não está fazendo o que tem de mais bonito, de mais gostoso no teatro que é exatamente o jogo. É o jogar para um, receber de volta, dar mais e... Quem sabe até atrapalhar?[12]

Eis o momento do ator. É interessante sublinhar a idéia de ato, de imediato, que o jogo constitui. É, como na primeira fala aqui reproduzida, o reino do lúdico, o momento em que a soltura é possível porque tudo o mais já está alicerçado. E é o momento onde as possibilidades do ator, os recursos naturais ou adquiridos na formação permitem que ele descubra as inumeráveis opções que compõem aquele trabalho.

O jogo, o lúdico, funciona como uma ponte entre um conteúdo do teatro (as idéias, as intenções) definido na mesa, na leitura do texto, e o trabalho teatral propriamente (a encenação, o trabalho do ator). O trabalho em teatro é coletivo. Portanto as intenções devem se coletivizar através dos elementos que as veicularão a um público, isto é, através do ato teatral. Este tem o jogo como seu elemento detonador. Assim, a abertura para o coletivo no teatro se dá através de um trabalho que é imediatamente grupal, de criação coletiva. Um trabalho de ensaio onde a criação corre solta para ir, pouco a pouco, amoldando-se a uma intenção.

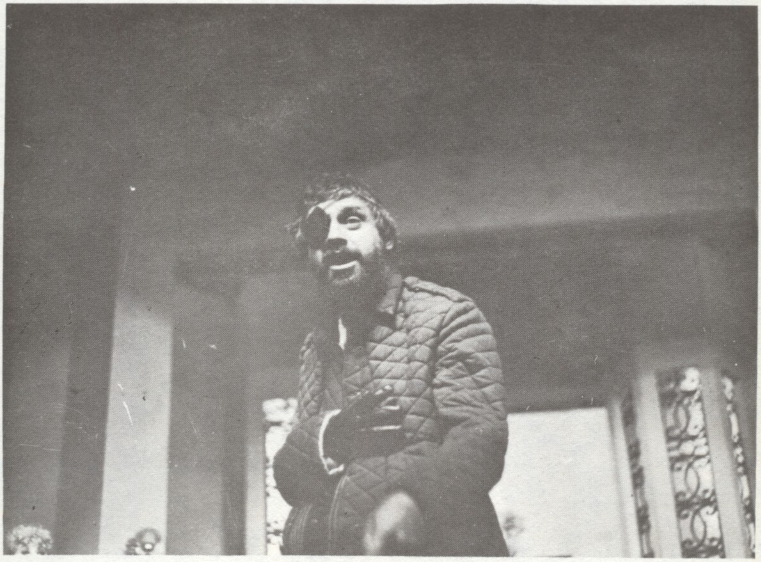
A capacidade do ator, a cada trabalho, alcança uma potência, diretamente relacionada ao universo coletivo onde ela se insere. Mas averiguando de maneira breve alguns momentos da carreira de um ator, é possível enumerar qualidades que esta capacidade alcançou, é possível distinguir características comuns e diferenciadas em sucessivos trabalhos.

11. *Idem*, pp. 10-11.
12. *Idem*, p. 5.

Na carreira de Antonio Fagundes, a interpretação em *A Morte Acidental de um Anarquista* constitui um momento diferente e inédito. Primeiro, pelo gênero do espetáculo, de sátira aberta com amplas possibilidades para os recursos histriônicos do ator. A personagem principal, enquanto louco ("histriomaníaco"), permitia diversas composições para as personagens, nas quais ele se travestia.

43

45

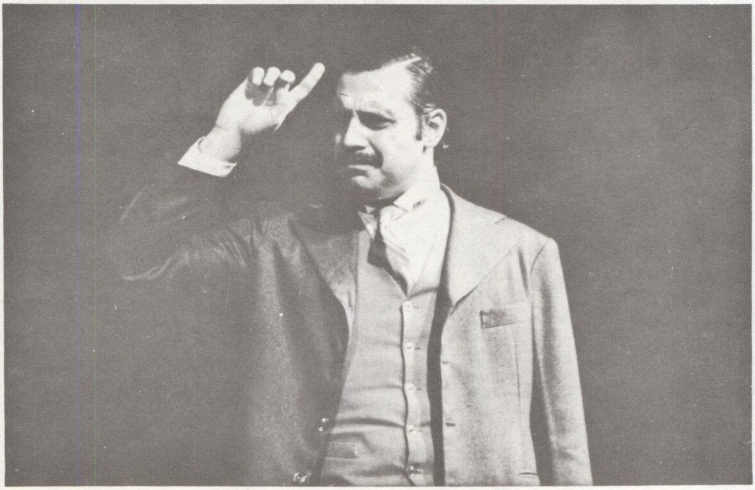


44

É verdade que em todas elas a face do ator que não está colada às personagens, porém recoberta de inúmeras expressões à base de clichês, era evidente. O estilo das diferentes composições era, assim, o mesmo: o ator enverga o louco que enverga o juiz, o capitão e o bispo. Níveis que se somavam e que deixavam transparente esse acúmulo crescente.

A interpretação do ator é diferente neste espetáculo em primeiro lugar pelo viés da montagem. Lembramos, para dizer isso, das interpretações de Antonio Fagundes em *Muro de Arrimo*, *Caminho de Volta*, *Sinal de Vida*, *O Homem Elefante*.

46



47

Há ainda as peças do Projeto Cacilda Becker, de 1980. Enfim, o que pensamos mencionar é que nestas peças há uma caracterização realista das personagens, calcada numa interioridade elaborada e na qual, como o ator definiu, um gesto acompanha naturalmente uma fala, um sentimento. Nesses espetáculos a transmissão estava calcada fortemente numa base emocional. Através dela, empaticamente, o ator estabelecia a comunicação com seu público.

Evidentemente, esse tipo de desempenho não está desvinculado de um contexto e de um propósito. Queremos mencionar com isso uma formação que marca o ator e que muitas vezes define para ele alguns objetivos permanentes do trabalho teatral. Com o decorrer da carreira, com o trabalho em uma série de espetáculos, o ator se descobre capaz de muitas maneiras para cumprir esse objetivo que o teatro, para ele, deve perseguir.

O Teatro de Arena fazia muito a cabeça das pessoas por diversas razões, a nível de formação. Quando entrei no Teatro de Arena, tinha dezesseis para dezessete anos. Então, quer dizer, me encaminhou mesmo num tipo de profissionalismo diferente dos outros. Por diversas razões: primeiro, por causa dessa necessidade que o Teatro de Arena tinha de registrar a realidade brasileira, de discuti-la fosse através de que montagem fosse. Isso encaminhava a leitura de mesa, o entendimento do texto, sempre de uma forma que te aproximasse mais da tua realidade. Então, é claro, com dois, três anos desse tipo de trabalho, você se acostuma a este tipo de coisa. Tudo o que você faz vai estar sempre meio com o pezinho lá, com o pezinho na famosa realidade que você está vivendo. Isso a nível de informação. Mas o Teatro de Arena tinha uma outra coisa fantástica, que nenhum outro teatro tinha: era o de ser arena mesmo. Um teatro pequeno, na época tinha 150 lugares, 130 lugares, sendo que a última fila ficava a dois metros de distância do ator. As três paredes eram na verdade uma só. Porque era uma arena, não tinha aquela de você ir para o fundo da cena, virar de costas e poder relaxar. Você entrava em cena, você estava entrando para dar o seu sangue, porque para onde você virasse tinha alguém te olhando de muito perto. E prestando atenção no que você estava fazendo, enquanto não estava falando. E quando começava a falar também. Então você tinha que desenvolver uma continuidade, uma honestidade, porque o público estava lá te vendo de perto. Se você estivesse emocionado ele olhava no teu olho, ele reconhecia isso. Isso criou um certo jeito de representar. Você pode ver o Juca de Oliveira, o Nelson Xavier, o próprio Guarnieri, que tem uma formação, um jeito de abordar o trabalho diferente dos outros atores.

É uma coisa que vem de dentro mesmo. A técnica acaba sendo deixada de lado. Não tem aquela coisa assim: "vou falar aqui porque dá um efeito ali". No Arena, naquela época, era o famoso olho-no-olho. Quando você entrava em cena tinha que estar olhando no olho do teu companheiro de cena porque era daí que vinha a emoção, a força do teu trabalho[13].

Uma diferença que podemos observar em *A Morte Acidental de um Anarquista* e que é, de certa forma, o caráter con-

13. *Idem*, pp. 13-14.

temporâneo do trabalho de Antonio Fagundes, que avança em relação a este aprendizado, é a possibilidade ampla do jogo. A gratuidade que ele expressa dá ao trabalho um caráter teatral mais puro. Dissociou-se, através de uma depuração, o espaço da teatralidade de outros elementos que o cerceavam. Através do jogo não só estão abertas muitas possibilidades de praticar o teatro, como de pensá-lo essencialmente como ato, como um signo constituído em si.

A idéia de técnica, para Fagundes, passa mais perto de um teatro que constrói efeitos, um teatro que esquematiza jeitos de representar.

> A gente sabe que tem atores, por exemplo, que não olham no olho de outro ator em cena. É uma técnica. Mas é *uma* técnica. Tem atores que, por exemplo, estão contracenando com você e se posicionam para a platéia, então não olham para você. Ou então olham para o teu queixo, ou olham para a tua testa. Existe esse tipo de trabalho ainda hoje[14].

Há atores que constroem seus apoios em minúcias que consideraríamos estranhas, alheias à discussão de idéias, ao jogo ou à precipitação de emoções. São detalhes que se tornam fundamentos de uma segurança em cena e que correspondem a uma parte exclusivamente técnica da interpretação.

Porém um outro aspecto ainda nos remete para a técnica do ator. Este é a evidência de uma transformação de estilo porque passa um ator em uma montagem. O que se evidencia é uma versatilidade, uma capacidade de composição diversa, alicerçada em outros recursos interpretativos. Subjaz a isso um carisma, um talento e, como definiu Antonio Fagundes, "uma tarimba", algo que se conquista durante uma vida teatral. Segundo o ator, a tarimba permite apropriar-se de uma proposta, adaptando a ela um arsenal que o ator dispõe. Sabendo como deve funcionar a composição, que é definida por um propósito de idéias, o ator, tendo ou não já comprovada uma habilidade técnica para aquele estilo, auxiliado por um diretor, mergulha na pesquisa na tentativa de construção da personagem teatral.

A técnica é portanto uma capacidade de entendimento ágil. Não só um entendimento de idéias, mas um entendimento que adapte meios a fins. O efeito teatral, em *A Morte Acidental de um Anarquista*, concorre evidentemente para a obtenção da sátira. Não apenas como mecanismo longamente explorado, mas como *gag*. É um entendimento especial que retira o efeito de um uso ordinário para uma utilização inteligente: esta conjuga a ele uma

14. *Idem*, p. 14.

idéia e forma com isso um signo novo. Enquanto aparência, no entanto, os teatros que usam o golpe teatral se aproximam.

O ator tarimbado pode operar essa transformação do efeito, segundo uma proposta de trabalho. O que ele pode, aliás, é desempenhar em diferentes propostas de trabalho, como um profissional da interpretação. É claro que ele configura um grau técnico que permite a mutabilidade adaptativa. Mas mais substantivo que isto no trabalho de Antonio Fagundes, parece ser sua inteireza naquilo que interpreta. A plena manifestação de um carisma, de uma energia do ator revelam esse lado forte. Subliminarmente lapidando essa força, existe uma técnica de ator. No empuxo da atuação, ela se automatiza e se mistura a idéias, emoções, ao jogo teatral. Afinal, estando a serviço, a técnica não se apresenta como o interesse central da interpretação e nem como seu único suporte indispensável.

4. A Estilização do Ator: Paulo Autran

Cada vez mais acho que o ator não pode ser um quadro pintado a óleo, ele tem que ser um espelho e o espelho é mutante por natureza[1].

PAULO AUTRAN

Pode-se descrever infinitamente os múltiplos recursos de que dispõe um ator que tem uma carreira já consagrada e longa em teatro. Pode-se, inclusive, historiar as épocas que são correlatas à utilização maior de um e outro mecanismo ou idéia, a fim de enxergar o teatro como uma atividade contextuada. Mas há nisso tudo uma impossibilidade: ao descrever e apontar um recurso utilizado pelo ator, se o espetáculo já se passou há muito tempo, certamente a história dessa utilização estará esvaziada de um fulcro importante para nós, ou seja, as imagens mesmo, e suas articulações internas (com o texto, com a encenação, com a direção) que o ator fez emergir para elaborar aquele trabalho. A opção pelo espetáculo recente visa justamente resgatar esse tipo de elemento que amalgama e dá vida a uma configuração que a literatura dramática conserva, sempre com uma mesma escrita, em suas páginas. O ator, ao contrário da folha impressa, é um espelho mutante. Nele entram e saem as imagens em passagem que continuam a existir multiplicadas ou divididas nas mentes dos es-

1. PAULO AUTRAN. Entrevista concedida ao IDART, 12.06.1976, p. 5.

pectadores. Porém o momento de espelhamento denota uma posição: o objeto em frente ao espelho está ali naquele instante, possibilitando sua reflexão. Houve uma atração dele até ali e, justamente naquele lugar, ele forma uma imagem de si mesmo. Ao ator que constrói uma personagem pode-se emprestar a mesma condição do espelho: atraiu, ao aproximar-se da personagem literária, um objeto que ele tentará refletir, à maneira de sua atividade; chegado a um determinado grau ele, ator, constrói uma virtualidade de si mesmo, ao manter-se idêntico corporalmente e diferente ao mesmo tempo, pois está sustentado por um outro substrato. Como a imagem no espelho.

De Paulo Autran, a historiografia está a dever uma biografia detalhada. Deste ator deter-nos-emos mais pormenorizadamente na sua encenação de *A Amante Inglesa*, peça que ele apresentou em São Paulo em 1984. Porém, antes disso, e sem a pretensão de uma história exaustiva que extrapolaria o interesse central dessa pesquisa, faremos um apanhado sobre o que poderíamos chamar de facetas do trabalho desse ator que configuram um tipo de teatro que o consagrou.

> Acho que a característica da minha carreira tem sido a de mostrar os bons textos do teatro brasileiro e do mundo, e textos que não têm sido levados por outros atores. São textos que merecem e precisam ser conhecidos[2].

Paulo Autran desenvolve sua carreira a partir de uma época que sedimenta um interesse literário no teatro brasileiro. O deslocamento da figura do primeiro ator para um segundo plano e o centro de interesse no texto e no trabalho que um diretor fará com ele e com os atores. O ponto de vista do diretor, como a grande marca da encenação, gera necessidades evidentes para o teatro: um entendimento intelectual do texto dramático a fim de que se extraia dele uma idéia-mestra a ser trabalhada; a contextuação histórica do autor e de um estilo que o diretor vai desenvolver; e, muito importante, a formação de atores que desempenhem neste teatro – regrado por uma figura centralizadora fora de cena – atores que, não apenas reproduzam as indicações da direção, mas que dominem um código por meio do qual o texto e a direção tentam construir-se para viabilizar a expressão teatral.

Estas transformações, ocorridas em grande parte quando o Teatro Brasileiro de Comédia inicia suas atividades, têm como conseqüência o surgimento de um outro tipo de ator, de representação e de espetáculo. Este último primava pelo rigor em cada uma de suas partes: cenários e figurinos esmerados para dar um

2. *Idem*, p. 10.

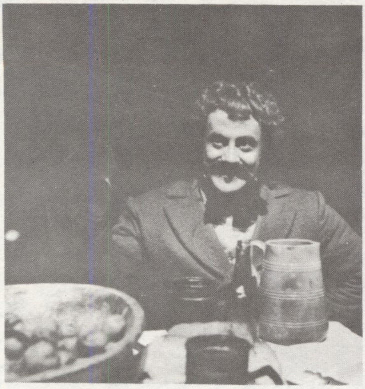
acabamento necessário à composição do ator, à criação de um ambiente de época e assim por diante. Quanto ao ator, propriamente, ele passa a aprender a interpretar as idéias de um texto, a confrontar-se intelectualmente com os papéis que desempenha, iniciando a introspecção, a interiorização dos elementos encontrados neste estudo minucioso. O TBC encenou também muitas comédias. Pelas fotos dos espetáculos o tom destas últimas diferenciava-se nitidamente da chanchada brasileira. A leveza e a sutileza do *boulevard* foram grandemente exercitadas. O ator, portanto, treinava uma capacidade de construção em diferentes gêneros de textos e espetáculos.

Esta marca evidente da construção da personagem teatral transparece nas fotos documentais da época[3]. Muito embora as fotos não sejam instantâneos de cena, e sim fotos posadas, o que poderia acentuar essa aparência construída, trata-se de um teatro que instiga o travestimento do ator, dá ênfase às expressões faciais, usa a maquiagem largamente. Quanto à postura, o TBC desenvolve uma elegância de gestos e maneiras, um andar vertical e desenvolto, uma etiqueta própria às suas comédias e aos seus dramas, que tratavam mormente de determinados estratos sociais, com algumas exceções.

A tradição de levar grandes textos, que Paulo Autran diz ser a tônica de sua carreira, tem início aí. Embora ele tenha trabalhado na companhia de Tônia Carrero e Fernando de Barros, e se junte a ela e a Adolfo Celi ao abandonar o Teatro Brasileiro de Comédia, a ênfase nessa escolha de repertório guarda sua raiz nas idéias que os diretores italianos trazidos para o Brasil introduziram aqui.

De Paulo Autran é possível ver, pelas fotos de espetáculos onde ele participou, essa versatilidade que apontamos como uma característica geral do Teatro Brasileiro de Comédia. Falamos dos grandes olhares, das espiadelas com rabos de olho, que ocupam a sua cara inteira em peças como *Uma Certa Cabana*, *O Grilo da Lareira*, onde a expressão facial construída alude às intenções evidentes que recheiam os diálogos. É um recurso que estará presente, embora permeado de outras características, em peças como *O Homem de La Mancha* ou *O Burguês Fidalgo*, quando o ator já trabalha em sua própria empresa teatral. Falamos, por outro lado, da composição do pai de Armand Duval em *A Dama das Camélias*, onde é possível distinguir traços de expressão de uma interioridade elaborada.

3. Cf. Arquivo Fredi Kleemann, que contém uma extensa documentação fotográfica do TBC. Ele se encontra no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do CCSP.


48

49

50

Enfim o que podemos encontrar nas atuações de Paulo Autran desta época resulta ser um exercício em diferentes tipos de composição.

Embora alguns diretores do TBC tenham introduzido Stanislavski (que aparece diluído na sequência dos espetáculos) como método de construção da personagem[4], muito dos tipos e recursos (trejeitos, expressões, gestos) que vemos no cinema italiano desde sempre estão configurados no TBC: os exageros, os olhares picantes, a conformação de tipos bem delineados dão-nos a forte impressão de um teatro estilizado. Porém, é importante ressaltar, existe por dentro desse traço exterior uma filigrana de construção que algumas encenações permitem enxergar.

O TBC funcionou efetivamente como uma escola. Muitas partes instrumentais do trabalho do ator ganharam nele a sua devida importância. Conta-se, em tom anedótico, da dicção perfeita que era exigida dos atores. O anedótico fica com o fato de que falando da maneira como falavam, pareciam falar um dialeto do português próximo ao italiano, isto é, acentuando as últimas sílabas exageradamente. Não estamos mencionando gratuitamente esse fato. Uma das características mais fortes das interpretações de Paulo Autran é esse trabalho apurado de *diseur*, seja ele um narrador, seja um personagem direto e ativo. A isso voltaremos adiante para falar de seus trabalhos mais recentes.

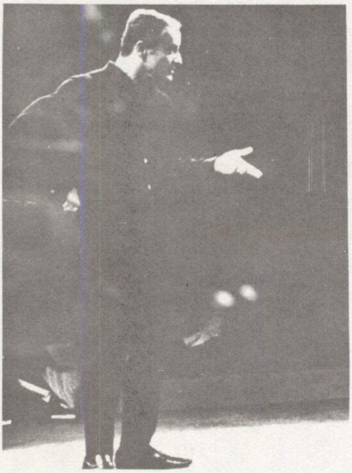
O TBC teve então o papel de instruir o ator sobre o potencial técnico de seus instrumentos. Deu a cada um deles a possibilidade de experimentar esse arsenal, cujas armas são a ponte para uma representação bem acabada e que atinge seus objetivos artísticos. Uma outra idéia, das então em vigor na nossa cena, sobre a beleza, sobre a arte, começa a preponderar.

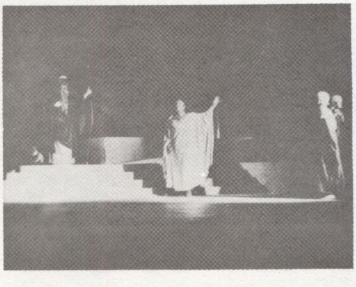
À preocupação com a qualidade do texto, com a sua importância universal e seu valor teatral, vai se juntar, no decorrer dos anos 60, uma outra busca própria da época. As encenações dos clássicos que Paulo Autran realiza, estarão todas elas preenchidas de conteúdos políticos, interessadas na função social de esclarecimento que o teatro pode ter. É interessante ver como o ator de certa maneira acompanhou uma corrente introduzida no teatro brasileiro principalmente pelo Teatro de Arena de São Paulo, muito embora durante a formação dessas idéias ele atuasse

4. Não foi este o único treino do ator no TBC. Ziembinski, um dos diretores e ator, exercitou a composição expressionista da personagem teatral que ultrapassava os códigos da encenação próxima ao natural, tal como era buscada na época. Era uma linha que desenvolvia no teatro brasileiro desde a estréia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.

em outro gênero de teatro que praticamente desconhecia esse tipo de motivação. Mas o que é especialmente relevante é que essa transformação se dá precisamente na interpretação, e não num modo de fazer teatro enquanto organização ou quanto a um preterimento dos textos estrangeiros, que eram intercalados às encenações dos textos brasileiros recém-escritos. A mudança na interpretação revela a mudança de intenção.

Depois de *Liberdade, Liberdade*, em 1965, eu comecei a me preocupar com uma função maior, mais séria do teatro que é exatamente a sua função social. A partir daí, eu comecei a fazer textos com uma função muito mais nítida, muito determinada, os meus espetáculos eram quase discursos para a platéia, discursos inflamados. Foi o tempo de *Liberdade, Liberdade*, de *Burguês Fidalgo* e que a minha preocupação maior era esclarecer o espectador sobre o que eu queria fazer, sobre o que a peça queria dizer, o que eu achava que aquela peça naquele momento poderia significar. Não me preocupava absolutamente em dar ao meu espetáculo um tom artístico exato, o que me interessava era contar aquela história com uma ênfase no seu aspecto social e político. Então a minha preocupação com a interpretação era apenas de ser claro, de ser nítido e de ser até parcial, digamos assim; eu não estava interessado no que o autor tinha dito, eu não estava interessado nas interpretações anteriores ou posteriores daquele personagem, eu não estava interessado em que a roupa tivesse um tom X ou Y que combinasse com isso ou aquilo. Quer dizer, eu não estava interessado em fazer do meu espetáculo uma obra de arte pela arte, eu estava interessado em dizer alguma coisa muito nítida e muito clara para a platéia. E eu fiz assim *Édipo, Burguês Fidalgo, Morte e Vida Severina, Macbeth*, e os espetáculos que eu montei durante seis anos[5].

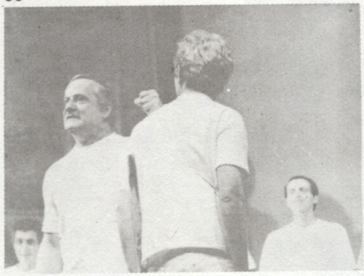

51

52


5. PAULO AUTRAN. Entrevista ao IDART, 12.06.1976, p. 2.

54

53



Os recursos de estilo que apontamos como a expressão facial bastante trabalhada estão nitidamente configurados. Porém, é evidente que em *Macbeth*, a composição hierática avança sobre essa intenção racional da época e contorna algo social de mais profundidade: o roçar numa coisa primitiva que gera o teatro, algo que se religa a um passado clássico. Nossa interpretação está inteiramente calcada no que se depreende das imagens.

Ao longo de sua carreira, Paulo Autran usa recursos que, ainda que sejam os mesmos aprendidos em outra época teatral, incorporam-se ao trabalho do ator e permitem que novas idéias, de um tempo diferente, venham preenchê-los. Desta maneira, por exemplo, embora a intensa utilização do rosto esteja presente nas imagens, muito daquilo que os novos tempos enxertam às teorias teatrais da interpretação parece brotar da face construída: a intenção demonstrativa não se refere apenas a um diálogo mas guarda relação com um caráter de personagem; a expressão sentimental ganha um lastro interior de peso maior.

Essa inteireza na interpretação, que acaba por encobrir o recurso, é fruto de uma conquista que se dá paulatinamente na carreira do ator. Ela diz respeito a uma elaboração completa de personagem. Tem em vista, portanto, um espetáculo total, uma concepção em torno da qual giram as idéias da montagem, e é capaz de acentuar, conforme o horizonte referencial que se manipula, um determinado recurso para a construção do papel.

Uma outra face dessa nitidez, desse contorno explícito com função social, estará associado a um outro teatro nos anos 70. O trabalho de Paulo Autran, numa linha de interpretação realista, também traça os contornos que delimitam exemplarmente a personagem. Mas, aqui, instaura-se a procura de uma contenção interior, que é inversa ao ímpeto do teatro explícito, e que atingirá

uma forte intensidade em alguns de seus trabalhos. A contenção opera uma decantação das emoções. A expressão que resulta disso é fluente, sem esforço, visto que a ela corresponde um estado inferior fortemente alicerçado.

O espetáculo que resgata o ator para uma introspecção, após os anos seguidos da interpretação explícita dos textos, é *Nossa Vida em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigido por Antunes Filho.

> Foi a retomada de uma procura de uma total naturalidade, de uma total vivência interior do personagem[6].

O ator exemplifica, em outra entrevista, a elaboração dessa interioridade:

> Gostei daquele velhinho desamparado, chato, humano, perdido nas contradições que o cercam, caminhando de olhos vendados para a morte. (...) Quando o espetáculo está praticamente pronto, todos sabendo seus textos, marcação feita, uma semana antes de estrear, durante uma conversa após os ensaios, Antunes me diz abruptamente: "Você está bem, Paulo, mas aquela cena assim, você está muito grande. Eu o quero pequenininho". Pois bem, essa palavra – pequenininho – foi a luz para minha interpretação. Era o que estava efetivamente faltando e era apenas o "essencial". Não dormi aquela noite, em ebulição interior, alucinado para ensaiar outra vez, para experimentar tudo diferente. O ensaio foi uma delícia para mim[7].

55

6. *Idem*, p. 3.
7. SIMON KHOURY. *Atrás da Máscara*, 2. p. 155.

56

Uma das preocupações que percorre as interpretações que exigem do ator o trabalho com as emoções é a de encontrar um tom certo. Às vezes o tom para um trabalho inteiro, às vezes um acerto em determinada cena transforma globalmente a vida da personagem. Em *Em Família* a retomada da interioridade como mola para a construção imprime ao corpo uma atitude de recolhimento: mãos entrelaçadas na altura do plexo solar, a cabeça um pouco mais à frente, o olhar opaco de um velho que não dispõe mais de esperança.

Essa linha de trabalho será parcialmente interrompida com a encenação de *O Homem de La Mancha*, para ser retomada depois numa série de encenações que cristalizarão a interioridade e a contenção nas interpretações do ator.

Em *O Homem de La Mancha* porém, o trabalho interior é residual. Com isso queremos dizer que mesmo para um teatro de pinceladas largas, de interpretação grandiloqüente, bastante distante de uma naturalidade, o ator já não consegue desfazer-se desse vínculo profundo com um método. O método, aliás, é algo que também se cristaliza. As diferenças nas personagens sucessivas que um ator interpreta acabam ficando por conta de um acabamento último, próximo àquele texto dramático e à atividade daquela montagem específica. Porém, essa busca de elementos do ator que sustentarão o trabalho acaba se transformando num passo necessário e indispensável, a partir de um amadurecimento da pessoa no ofício; em todo o trabalho, é possível encontrar o ator, sua emoção pessoal, que subjaz a toda construção.

A grandiloqüência de D. Quixote exigia os recursos do histrião; a representação de sua idade, o seu aspecto alquebrado, os elementos de uma naturalidade. A interpretação combinava, ainda que de maneira desigual, essas duas formas. Quando Paulo Autran define a interpretação de pinceladas largas, associa este conceito diretamente a Vittorio Gassman e ao teatro que ele professa. D. Quixote tinha muita semelhança com Brancaleone, exatamente no traço largo, pintado rapida e fortemente e que poderia ser visto por muita gente ao mesmo tempo com igual intensidade de recepção.

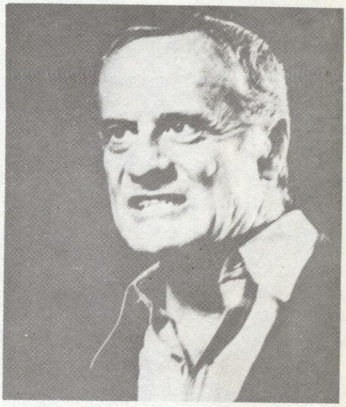
58

57

No entanto, um terceiro momento, quando o ator interpreta Cervantes, é mais propício para avaliarmos a alta voltagem emocional do espetáculo. E é justamente a passagem onde a interpretação é mais natural, isto é, em sua prisão o "autor", Cervantes, inicia o relato de sua narrativa. O contraponto intelectual à história do Quixote forma um contraste que exacerba a intensidade da experiência humana que será relatada, num momento seguinte, em forma teatral.

Aqui, exemplarmente, vislumbramos a inteireza de uma composição. Um autor conta o que ele mesmo, ator, representará.

59



60

Equus e *A Morte do Caixeiro Viajante* serão dois trabalhos que pertencem ao estilo de *Nossa Vida em Família*.

São peças que também possibilitam interpretações de fôlego: exigem uma construção detalhada e apurada, além de uma dosagem na carga emocional que permita ao ator desenhar a trajetória da personagem. Personagens grandes em mais de um sentido: literal e dramático. É preciso para desempenhá-las muito trabalho. E um acerto de expressões e motivos que satisfaça o ator envolvido inteiramente na consecução do trabalho. Paulo Autran conta que o tom do monólogo final de *Equus* foi encontrado depois de um uso prolongado da grandiloqüência para dar ênfase ao ápice da crise a que chega o psicanalista.

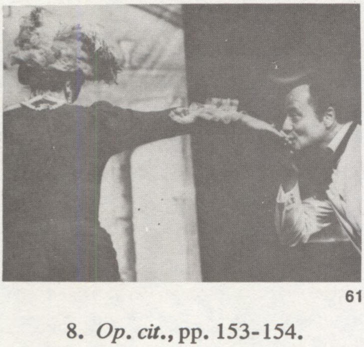
(...) Mas eu não estava contente com meu monólogo, eu sentia que algo era falso naquele "desbunde" do médico. Um homem que se acusa de não ter uma paixão, que se autoanalisa e que sofre por isso não pode se entregar tão "apaixonadamente" ao próprio desespero. Depois de um mês da estréia, e de uma frustração diária de minha parte, no final de uma sessão, peguei o garoto como todos os dias, tentei acalmá-lo, deitei-o, cobri-o e

comecei a vê-lo dormir, em silêncio. Fiz uma longa, longa pausa, sem saber como interrompê-la. Depois olhei para a platéia e, sem pensar, comecei a contar baixinho o meu sofrimento, meu desespero, minha inutilidade e meu sentimento de culpa. E as lágrimas me corriam pelo rosto e pingavam do meu queixo, e eu nem percebi que estava chorando. (...) E então senti que tinha acertado: sem racionalizar, sem planejar, sem nem saber como. Foi um dia muito bom em minha vida. Tive a sorte de me deixar levar pela intuição, por um impulso interior[8].

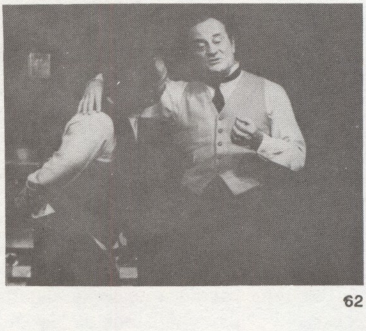
A maestria na utilização dos instrumentos não impede o ator de encontrar no instante mágico do teatro a fluência da emoção. O que talvez o virtuosismo permita é a repetição de uma tonalidade exata da vida da personagem mesmo que os instantes clímax não compareçam com a mesma intensidade. Ele guarda relação, portanto, com uma manutenção mais do que com um instante inaugural de emoção. Além disso, o ator maduro, se procurou na variação do repertório essa eximiedade, torna-se versátil e capaz de alternar-se em estilos diversos.

No intervalo entre *Equus* e *A Morte do Caixeiro Viajante*, Paulo encenou *Dr. Knock*.

Dr. Knock, que eu dirigi, interpretei, um texto que eu já tinha feito sob outra direção, eu pretendi fazer uma coisa completamente nova. Eu aproximei muito, pelo menos foi essa a minha intenção, o texto de Jules Roman, escrito em 20 e pouco, no início da década de 20, à maneira brasileira, quer dizer, eu imitei Costinha, eu imitei Oscarito, eu dei ao Knock propositadamente um tom de chanchada, de vulgaridade total, porque aquele personagem, se ele for feito com uma certa elegância, ou com uma simpatia, ele pode mudar completamente o que o autor quis dizer. O Knock me parece o vilão total, ele é a pessoa que tem todos os defeitos: ele é sensualmente, sexualmente de uma vulgaridade total, ele é inculto, ele é ditador, ele é aproveitador, ele é charlatão, então eu queria que tudo isso ficasse bem claro, ficasse bem claro popularmente dentro do espetáculo. (...) No Knock, eu não poderia em nenhum momento ter uma interpretação naturalística porque a minha preocupação é toda ela de construir um clichê também muito nítido, muito claro, com pinceladas muito largas[9].



61



62

8. *Op. cit.*, pp. 153-154.

9. PAULO AUTRAN. Entrevista ao IDART, cit., pp. 4-5.

A elaboração do clichê provém de uma outra qualidade de interpretação. Ela não é o clichê do iniciante ou do ator que atua sempre por meio deles. Não existe em Knock apenas o clichê: há nele o uso do clichê como crítica, como sátira, como citação, elementos de um conhecimento avançado da matéria teatral. Ele não é um clichê que denota um deslumbramento de quem se utiliza dele, um exibicionismo que ultrapassa toda a composição. E o trabalho com um texto de estilo marcado é possível por meio da citação de uma representação que é correlata à escritura do texto[10].

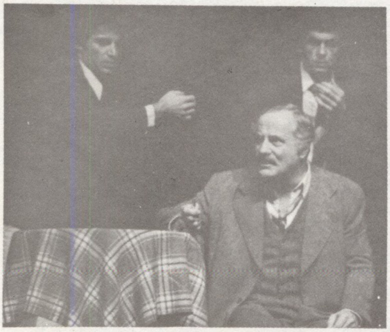
Como sublinhamos, essa oscilação de recursos que pontua a seqüência de trabalhos de Paulo Autran pode ser considerada, ela própria, um estilo. Não haveria impedimentos de capacidade para a não realização de determinado papel. A escolha, portanto, tem um vasto referencial sobre o qual ela pode errar. Os motivos precisos de cada opção de montagem ficariam com algumas variáveis que não se comportam sempre da mesma maneira: um momento por que passa o ator, possibilidades comerciais da peça, interesse que o texto desperta, e muitas outras.

Em *A Morte do Caixeiro Viajante* a composição do Caixeiro obedece a uma linha realista estrita. O ator mergulhado dentro da composição é capaz de mobilizar a empatia para o seu desempenho, levando a platéia a viver sentimentalmente uma trajetória. A personagem é efetivamente comovente.

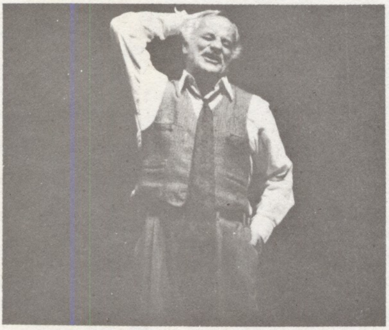
63

10. Cf. a parte referente ao trabalho de MARÍLIA PERA em *Adorável Júlia* neste estudo.

64



65



66

67

A instropecção que os olhos deixam perceber é também visível no arranjo de certas posições que indicam, apenas pela imagem congelada, a carga sentimental que colocaram em movimento. A composição segue rigorosamente a trajetória da personagem: o envelhecimento gradual é perceptível numa postura cada vez mais curvada, numa contenção maior de gestos. Embora se possa atribuir a esses aspectos o adjetivo de exteriores, eles parecem mais um resultado da vivência interior do ator que incorpora progressivamente toda uma vida que ele deverá espelhar. O que nos dá a possibilidade de afirmar isso é também o visível abatimento na expressão, aspecto que escapa de um campo definido estritamente como representação para um outro, que tem mais a ver com a possibilidade de dar vida mesmo ao personagem, de presentificá-lo através do ator.

Em *A Morte do Caixeiro Viajante* entretanto, é possível ainda enxergar um gestual bastante caracterizado, uma composição de corpo inteiro, muito movimento de braço, elementos que guardam uma relação sutil com uma atitude explícita de outras personagens. Porém, o gesto aqui finaliza uma construção interior, como se ele estivesse pronto como única atitude possível, indicando um destino e portanto uma inevitabilidade. Um gesto que, mesmo carregado interiormente, pode dizer demonstrativamente: "Vejam o que se passa comigo!" – que é a própria trajetória da personagem.

68

Distinguiríamos esse momento assim caracterizado das interpretações de *Traições* e *A Amante Inglesa*. Entre essas duas peças e aquela, Paulo Autran encenou *Pato com Laranja*, um *boulevard*. Embora a intenção aqui não seja a de historiar, é importante sublinhar que uma linha de representações nem sempre se dá de maneira contínua embora, perspectivamente, possamos traçar entre elas um fio comum e estabelecer uma progressão estilística. E, convém lembrar, o que falamos até aqui não obedeceu rigorosamente à sucessão das peças encenadas pelo ator.

Nestas duas últimas montagens, de maneira crescente, a contenção é a grande característica da interpretação. Embora possamos fazer aqui um reparo: referimo-nos especialmente a uma contenção corporal, física mesmo, já que um outro grande elemento dará a tônica da interpretação. Este é o trabalho de *diseur*.

Esse relevo, porém, é uma conseqüência da atitude contida, de maneira que o corpo a que assistimos representa sim, através de uma quietude e de uma pequena movimentação. Uma interpretação que se dá pela palavra, pela sua tonalidade e a potência com que foi emitida; a emissão contém toda a emoção e sentimento que a personagem pode carregar e transmitir.

> Quem prestou atenção na interpretação de *Traições* e nesta peça, *A Amante Inglesa*, deve ter notado isso: o que está me preocupando, de uns tempos para cá, é essa verdade interior, esse transformar uma personagem em pessoa, em pessoa verdadeira. (...) Tanto em *Traições* como aqui na *Amante Inglesa*, a minha pesquisa, a minha procura é a da contenção, é a do não-efeito, é a procura de uma total e absoluta verdade, na maneira de falar, na maneira de agir, na maneira da gesticular, em tudo, sem me preocupar com o efeito, sem me preocupar com o golpe teatral[11].

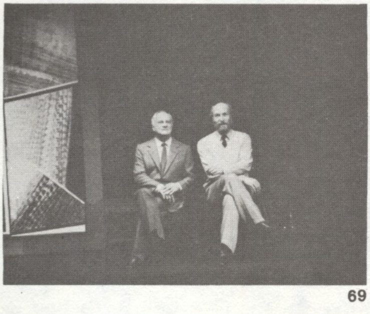
Podemos dizer que, nestes dois trabalhos, muito do ator, da sua maneira de ser, encontra-se evidenciado nas personagens. Isso se dá também pela possibilidade que estas últimas oferecem. Porém, o ator recupera, mais profundamente, um jeito de representar que almeja a criação de uma verdade artística. É ela que interessa como fim; para consegui-la há um método largamente conhecido que despreza o efeito teatral e se vale das matérias do ator para estruturar a composição.

Em *Traições*, de Harold Pinter, ele e Odilon Wagner revezavam-se nos papéis do amante e do marido de uma mulher, representada pela atriz Karin Rodrigues. Embora a maneira cênica dos dois não fosse absolutamente distinta, cada personagem exi-

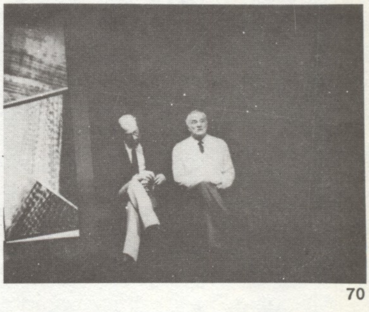
11. PAULO AUTRAN. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 17.02.1984, p. 2.

gia a criação de uma psicologia interior própria, e o ator, ao desempenhar os dois papéis, tinha esse trabalho de criação duplicado. A peça era constituída, ao todo, por nove cenas retrospectivas, as personagens se encontrando ora os três, ora um e um.

Eu tive mais facilidade para vivenciar o marido que o amante. Por quê? Porque desde que eu li a peça, eu achei que o marido era um personagem fascinante. E achava que o amante era um homem menos inteligente, mais superficial, e achava muita graça no que eu pensava que o autor tinha querido fazer com o amante. Então quando comecei a fazer o amante, quando comecei a ensaiar o amante, eu pensava sempre em humor, o que eu fazia era um *sense of humour* a respeito do personagem. Com o decorrer da carreira da peça, de repente eu começo a perceber que o superficial era eu, eu é que estava encarando de maneira muito superficial aquele amante, e que aquele amante tinha muitas outras facetas que eu não estava dando porque ele não era apenas um personagem leve de comédia, ele era um ser humano com seus sofrimentos, seus problemas, seus preconceitos, seus dramas interiores, seu tédio. Eu estava abandonando tudo isso em benefício de um efeito cômico, engraçado, que eu atribuía levianamente ao personagem. Então comecei, já depois da peça estar bastante tempo em cartaz, a me preocupar com o amante como gente, como eu tinha me preocupado com o marido desde o início. O marido para mim era um homem. O amante para mim era um personagem. E tudo isso num nível inconsciente. Eu não tinha pensado que eu estava raciocinando assim a respeito do amante, mas percebi mais tarde. E aí então comecei a tentar ver as características de gente verdadeira e real que o amante também tinha. E acho que aí, quando eu fazia o amante, também a coisa ficava para mim muito melhor. Ao passo que antes, quando eu fazia o amante, a minha tendência era transformar as minhas cenas em cenas divertidas, leves, agradáveis e engraçadas. Depois eu não tinha mais essa preocupação. Tinha a preocupação em fazer a cena, em vivenciar, entender o que é que estava acontecendo dentro daquele homem naquela cena. Então a coisa ficou mais verdadeira mais tarde. Foi mais difícil fazer o amante do que fazer o marido. Por esse erro que eu tive no meu *approach*, na minha aproximação do personagem, na minha maneira de encarar o personagem[12].



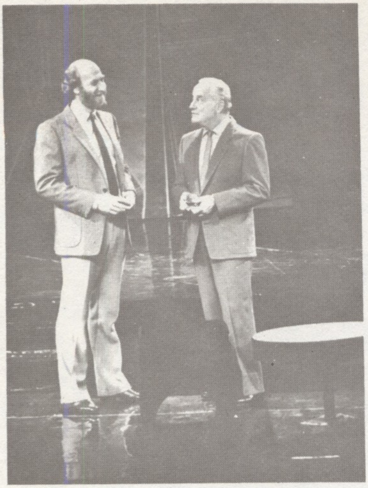
69



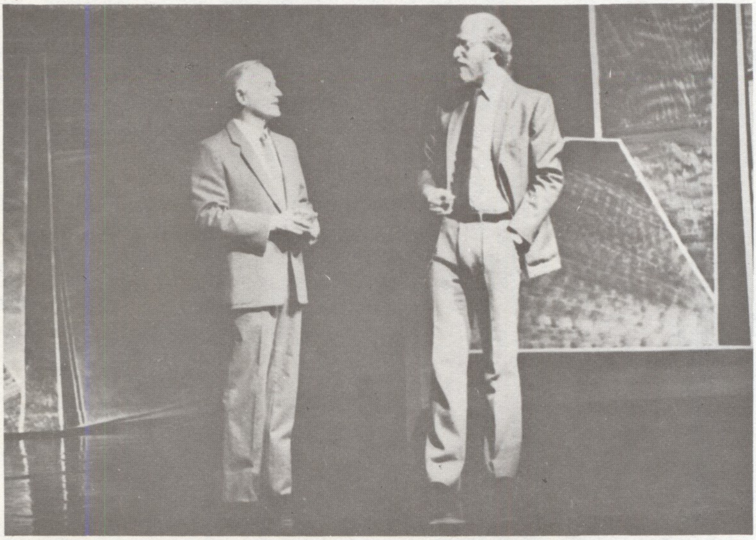
70

12. *Idem*, pp. 10-11.

72



71



O que falamos antes a respeito de uma transparência do ator na personagem tem a ver com a verdade na construção dos papéis. É evidente que aqui um *physique-du-rôle* e uma maneira de ser encaixam-se à perfeição. Mas não é este o ponto que merece relevo. O fato de falarmos de uma verdade artística, ou como diferencia o ator, "um homem" e "um personagem", não implica na inexistência de uma composição. Esta palavra denota o uso de um artifício, o planejamento e a colocação em obra de um projeto que resulta em alguma coisa, criada portanto a partir de um mé-

todo. Melhor que isso, poderíamos dizer que esta verdade artística obedece a uma lei interna. A ordem de coisas que configurará essa lei terá sua substância encontrada nas matérias do ator. Daí uma autenticidade que não é oposta ao artifício; ela se vale dele como método de criação e ele dela, para encontrar sua expressão verdadeira e artística.

Em *Traições*, o sofrimento que permeia a situação está recalcado. Socialmente o homem tolera a traição, ainda que interiormente isso lhe custe um esforço monumental. A personagem é assim configurada. O ator utilizou, para desenhar essa imagem social, uma maneira de ser que lhe é própria e que aparece de maneira evidente na composição. A contenção gera uma interpretação à semelhança do ator, e encontra aí sua veracidade, a expressão de uma autenticidade.

A Amante Inglesa, de Marguerite Duras, era um espetáculo diferente. O texto é um interrogatório que se faz a Pedro Lannes e sua mulher Clara Lannes, separadamente. Paulo Autran e Tônia Carrero ocupavam a única cadeira ao centro do palco, durante quarenta minutos em média cada um, respondendo às perguntas sobre o assassinato de uma prima surda-muda do casal, cometido por Clara. Os atores permaneciam sentados todo o tempo do interrogatório. A atriz Karin Rodrigues, que formulava as perguntas, movimentava-se pelos corredores da platéia que permanecia à meia-luz durante o espetáculo. Um locutor em *off* narrava, no início da sessão, o crime e a descoberta da homicida e situava o espectador no que se passaria ali durante a função.

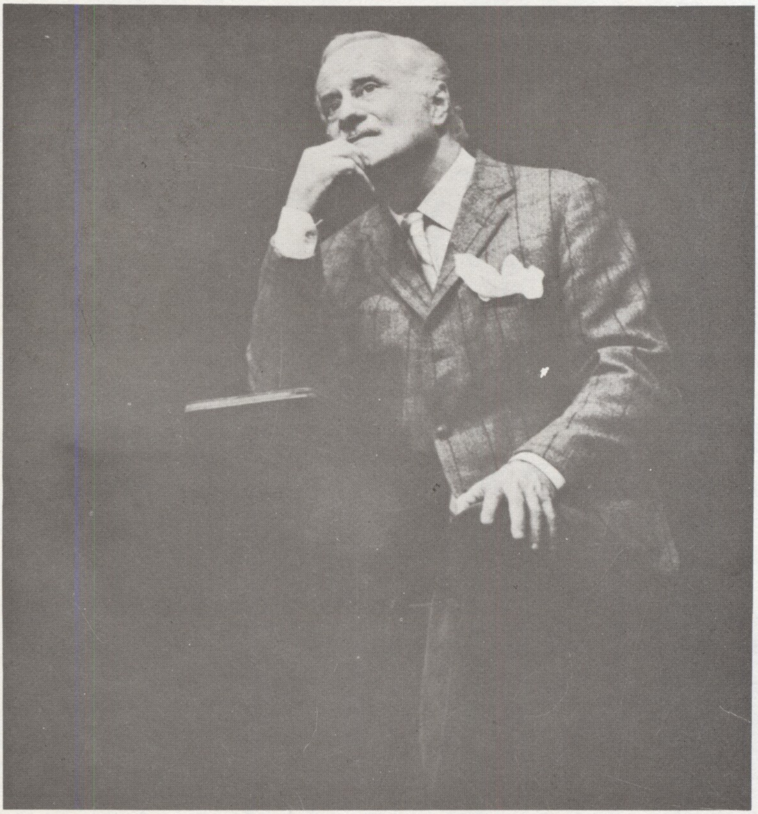
A direção era do próprio Paulo Autran. E como ele declarou inúmeras vezes na imprensa, a peça não fazia concessões ao "chamado gosto médio do público". Os atores pretendiam com isso um exercício de raciocínio juntamente com os espectadores, um entendimento da história e dos motivos interiores que originaram o crime, colocando tudo isso na perspectiva de compreender um pouco a condição humana e seus percalços. Essa declaração de princípios do espetáculo era feita antes do seu início por Paulo Autran, que convidava o público para, ao final, discutir com os atores os temas.

A direção pautou-se pela procura da contenção. Absoluta e sem concessões como pedia o texto.

> É uma peça que a característica principal da minha direção foi o despojamento. (...) Peguei um locutor apenas audível, apenas razoável, para fazer a locução da primeira frase gravada que a peça tem, porque queria dar a impressão que é um locutor de província, é um homem de uma cidade do interior, sem a menor prática nem técnica vocal, nem estilo de falar de um grande locutor de rádio. Eu queria um simples e modesto e pacato locutor

de rádio. E a gravação está exatamente como eu tinha sonhado: tem erros de pronúncia, tem sílabas acavaladas, dá para se entender mas não está bem falado, propositadamente. A luz de cena eu quis fria, apenas para se ver a cara do ator. Eu não queria, propositadamente, nenhum efeito de condicionamento da platéia. Por isso eu não pus, por exemplo, música de fundo, que induziria a platéia, que amaciaria certos trechos mais árduos da peça. Eu recusei isso, não porque eu queria maltratar a platéia, jamais tive essa idéia, mas porque eu acho que nessa peça o que se pede à platéia é um raciocínio, que a platéia raciocine junto com os persongens. Por isso eu acendo a luz da platéia, não apago, não deixo que a platéia se sinta no conforto do útero materno, propositadamente, e quero uma luz seca e fria nos personagens. Quero explicar que com isso eu não quis fazer concessão, não quis fazer simplificações. Eu estava muito dentro do espírito de Marguerite Duras. Ela é uma autora difícil, dura, e que se expressa assim, é a sua maneira de ser, é assim que ela dirige os filmes, os *scripts* que ela escreve para cinema são assim também. Eu quis ser fiel às idéias da autora[13].

73



13. *Idem*, pp. 4-5.

A idéia de uma locução resume o espetáculo. Os autores sentavam e falavam; respondendo a perguntas contavam uma história. Nesse sentido, o trabalho com a fala preponderou na construção das personagens.

O trabalho de mesa foi feito, nós discutimos frase por frase, evolução da personagem, discutimos palavras até[14].

Através daquilo que o ator tinha que dizer, uma história de vida é construída. O trabalho de preencher de vitalidade e verdade humana a emissão forma, ao seu final, uma caracterização.

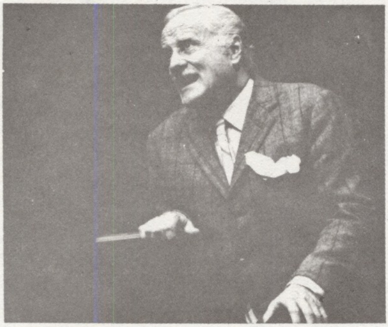
Uma coisa fantástica é que o resultado de um trabalho é totalmente imprevisível. O que eu batia, o que eu ensaiava, a minha direção foi uma questão de interpretação do sentido das frases, do porquê das coisas, da maneira de ser interior desses personagens. Em nenhum momento pensei caracterizá-los como franceses do interior, eu não queria caracterizá-los como nada. E acontece que, me preocupando com o interior dos personagens, nasceu daí uma caracterização que ficou patente nos dois personagens de classe média européia, interior assim, gente provinciana na maneira de vestir, na maneira de gesticular, em tudo. Isso não foi procurado: isso foi conseqüência de um estudo exclusivamente interior de, exaustivamente, procurar a psicologia e a verdade desses personagens[15].

O que seria essa psicologia? Que elementos estariam presentes na personagem de Pedro Lannes?

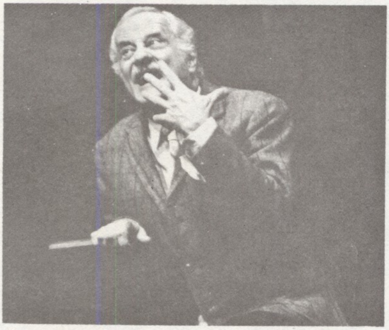
Cada noite, por exemplo, eu entro pela platéia. Então quando eu boto meu pé na platéia eu começo a sentir a estranheza de estar num lugar, e começo a pensar assim: "Me mandaram vir aqui. Que eu estou fazendo aqui? Onde é que eu vou? Não há ninguém nesta sala?" Procuro pessoas, não há ninguém na sala, está vazia. Eu vejo que há um palco, subo aquele palco, procuro olhar para os bastidores, não há ninguém, está tudo escuro. Tem uma cadeira, tem um gravador, olho para esse gravador: "Para que será esse gravador aqui?" Há uma cadeira, eu vou sentar, eu estou com um casaco pesado, começo a sentir calor, não tenho onde colocar esse casaco. Vou colocar o casaco no chão, me lembro que ele custou caro, me lembro que não posso sujar o casaco. Limpo o chão com o lenço e aí resulta uma coisa engraçada que nada disso está no texto. No texto está escrito que ele entra e senta na cadeira. Essa preparação de pensar, de sentir como esse homem sentiria. E classe média: ele não quer sujar o casaco dele , custou dinheiro. Ele limpa o chão com o lenço. E esse lenço ele recoloca muito delicadamente como uma flor no seu bolso de paletó, bolso externo do paletó, como se usava na época em que a peça se passa. E como um homem da idade dele usou em toda a juventude, um lenço bem aparente, colocado mesmo como uma flor no bolso. E o lenço deve estar sujo de poeira do chão. Mas não tem importância. O importante é que o lenço fique aparente, bonito e que seja um enfeite dentro da *toilette* em que ele está. A partir daí, quando me fazem a primeira pergunta, desde a primeira vez que eu fui ensaiar a peça, eu imaginava como seria o início dessa coisa: eu via esse homem entrando na penumbra e, ao fazerem a ele a primeira pergunta, a luz iria invadir a cara

14. *Idem*, p. 3.
15. *Idem*, p. 5.

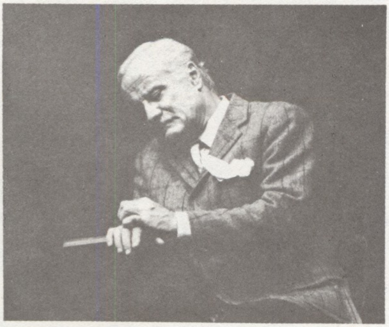
desse homem, o que o cega completamente. Então ele não vê quem está perguntando a ele; ele vai seguindo pelo som da voz a pessoa que ele não sabe absolutamente quem é. É esse susto, ele está sempre numa certa defensiva, raramente ele abre mão dessa sua defesa pessoal. Ele quer ser sincero, ele é sincero no seu depoimento, mas poucos momentos ele deixa de se defender. Ele se defenderá sempre[16].



74

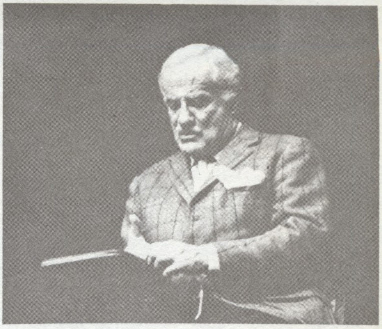


75



76

16. *Idem*, pp. 6-7.



77

78

79

80

A interioridade não se desvincula do trabalho de composição exterior. O gesto da limpeza do chão com o lenço é, além de estudado, como deixava entrever a lentidão com que o ator o executava, um gesto emblemático: ele denuncia uma meticulosidade da personagem que transparecerá logo mais no seu depoimento. Um gesto pode ser desvinculado de uma procura interior durante a pesquisa, e passar a conter toda a emotividade, a partir do instante em que ele já faz parte das atitudes da personagem. De outro viés é o trabalho que só aceita o gesto como expressão natural, e que surgiu espontaneamente portanto de uma necessidade interior. Porém mesmo nesse estudo da postura, uma restrição de atitudes é necessária para que a composição não se desfaça no decorrer da trajetória da personagem.

Eu não pensei em nenhum gesto, não pensei em nenhuma atitude. A única preocupação que eu tive foi em não cruzar as pernas. Porque o cruzar as pernas dá uma atitude ao corpo que esse personagem, a meu ver, não dever ter, não pode ter. Tirando o cruzar as pernas, eu não pensei em absolutamente nada mais.

E, em outro momento:

Os gestos vieram de dentro e eu nunca tomei conta deles e nunca nem pensei se eu repetia ou não repetia o gesto igual. As pessoas pensam que é técnica uma coisa que você nem tomou conhecimento. Se a coisa não vem de dentro, se o gesto não vem de dentro, ele não tem sentido, não tem significação; e se vem de dentro, ele é um impulso físico que você tem de acordo com uma atitude psicológica que o personagem está tendo naquele momento. Então o gesto vem ou não vem. É um dado da peça ele ficar sentado. Agora uma pessoa sentada, ela se mexe muito. Há uma maneira de você se mexer. Eu não me preocupei com essa maneira. Agora também noto que eu me mexo. E eu me mexo de acordo com a curiosidade que tenho, com o interesse que tenho, de acordo com a pergunta que me fazem. E às vezes, faço perguntas ao interrrogador também. Então se eu mudo de atitude física sentado, é por impulsos e interesses que justificam a minha sensação como personagem[17].

Quando a matéria que amalgama os traços construídos é semelhante a uma matéria de vida, que reflete diretamente a vibração vital e natural, uma credibilidade empática se impõe, a personagem transfigura-se em pessoa.

Porém, voltamos a frisar, um dos elementos mais fortes desse conjunto construído, e dotado de uma respiração orgânica, de uma psique e um corpo, é a maneira como nos é *dita* essa vida. E, apesar do ator separar nitidamente uma parte técnica de uma aproximação com a personagem, é sobre o trabalho vocal que recai principalmente sua definição de uma técnica.

O que é técnica em teatro para mim? Técnica em teatro para mim é saber emitir a voz, saber num teatro de tal capacidade que tom de voz você tem que usar para ser ouvido, num teatro menor que tom de voz você pre-

17. *Idem*, p. 9.

cisa, qual é o mínimo tom de voz que você pode usar para também ser ouvido, isso é técnica. Isso faz parte da técnica. Agora, como fazer um personagem? Eu não vejo como é que a técnica possa ajudar nalguma coisa aí[18].

Diríamos apenas que o tom certo é capaz de embalar o espectador, carregá-lo para dentro de uma história e torna-se, neste teatro, um aliado forte da transmissão das idéias e sentimentos que o ator expressa. Um sinônimo para representar seria, assim, a capacidade de contar bem uma história, de narrá-la através do veículo imemorial da língua.

Paulo Autran desempenha em um teatro tradicional. Os textos que interpreta delineiam personagens elaborados e que exigem do ator, a cada trabalho, o exercício de um vivência integral. Esse teatro exige de seus intérpretes o desenvolvimento de determinados instrumentos. Alguns, como vimos, são utilizados em cena, no momento da interpretação. Outros, tem a ver com um momento anterior, onde parece começar a se definir um estilo:

Acho que meu instrumento é a minha imaginação, o meu instrumento é a minha inteligência, meu instrumento é com que tipo de conhecimento intelectual eu posso encarar um personagem, com que tipo de conhecimento intelectual eu posso julgar um autor. Isso é uma coisa que faz parte da personalidade de cada um. Cada um tem a cultura que teve, que adquiriu, cada um tem uma capacidade crítica maior ou menor. Então isso é o ponto de partida para um estudo de interpretação de um personagem de uma peça[19].

Estamos falando de um teatro que mantém e atualiza sua contemporaneidade. Um teatro cuja tradição em nossa cena remota já há trinta anos. Um teatro que se ergue sobre a discussão das idéias que um texto dramático configura. Ele não procura fugir de suas fontes; ele não procura exacerbar linguagens. No trabalho diário da boa representação ele veicula uma produção cultural devidamente valorizada. E cria, dentro desse horizonte referencial, a sua possibilidade de variação e renovação.

Ao optar por esse teatro, Paulo Autran desfila uma galeria de tipos de personagens onde seu trabalho se dá bem. Entretanto, sua inscrição como ator em nossa história teatral vai além dessa versatilidade. A qualidade de repertório e a extrema sutileza das interpretações são as marcas fortes desse ator. Um teatro, que não é o do comediante nato e popular e nem o da pesquisa de linguagens, ocupa também a cena. Ele cumpre a função imemorial de todo o teatro: ao contar uma história espelha o homem; ao espelhá-lo traz a ele sua história.

18. *Idem*, p. 7.
19. *Idem*, p. 8.

5. A Negação do Ator: Asdrúbal Trouxe o Trombone

NOTA INTRODUTÓRIA

O Asdrúbal Trouxe o Trombone se formou em 1972 a partir de um curso de teatro ministrado por Sérgio Brito, no Rio de Janeiro. O primeiro espetáculo foi a montagem de *O Inspetor Geral*, de Gogol. A seguir montaram uma adaptação de *Ubu-Rei* de Alfred Jarry. Essas duas peças foram apresentadas somente no Rio de Janeiro. Em 1977, 1978 encenam o primeiro espetáculo de criação coletiva, *Trate-me Leão*. Com o sucesso da temporada no Rio, apresentam o espetáculo em diversas cidades do Brasil. Em seguida, em 1980, o grupo apresenta *Aquela Coisa Toda*, também uma criação coletiva. Em 1982, com uma alteração bastante grande em seus membros é iniciado o trabalho que resultará em *A Farra da Terra*, apresentado em 1983. Antes desses preparativos se iniciarem, o grupo participa da criação do Circo Voador, também no Rio de Janeiro, um espaço destinado a cursos, apresentações, oficinas, creche etc. Esta atividade de cursos já havia sido realizada pelo grupo em anos anteriores, em diversos lugares do país.

O texto que segue se refere aos três espetáculos de criação coletiva, como foram apresentados na cidade de São Paulo.

5.1. Uma História de Impressões

Cada espetáculo é uma parte da história da gente. É uma parte da história das pessoas que se reúnem numa determinada época pra fazer um espetáculo.

HAMILTON VAZ PEREIRA

A história dos três espetáculos de criação coletiva do Asdrúbal Trouxe o Trombone parece guardar uma relação de conjunto muito próxima ao processo de trabalho desenvolvido pelo grupo para executar cada uma de suas montagens.

O primeiro destes trabalhos, *Trate-me Leão*, trazia à cena uma comunidade de jovens habitantes do Rio de Janeiro que mergulhavam sua reflexão no próprio cotidiano para contar, com um misto de afeto e distância, como viviam. Assim esse grupo se deslocava por diferentes lugares que existem numa cidade grande, saíam dela, voltavam a ela, para narrar uma experiência de vida que é, quase sempre, o encontro e o desencontro entre uma expectativa e o que acontece de fato. É natural que uma pessoa, para seduzir uma outra, exponha primeiro seus sonhos, vontades, um lado romântico que mergulha nas questões do amor, do afeto, dessas coisas. O outro lado, aquele que nem sempre se quer contar, acaba por aparecer num contato mais freqüente, diário, onde os alicerces e andaimes da vida transparecem. *Trate-me Leão* era um pouco disso tudo. Como imagem forte do espetáculo é preciso lembrar que o palco era limpo, vazio de elementos, tendo apenas ao fundo um tapume de madeiras irregulares, desencon-

tradas mesmo, repleto de pichações e com uma marca grande do metrô carioca então em construção[1].

Sobre esse espaço os leões (*Trate-me Leão*) desenrolavam suas cenas.

81

Hamilton, o diretor, é quem diz:

O *Trate-me Leão* começava com uma história dentro de um apartamento, uma rapaziada dando uma festa, e aí pintavam seis, sete personagens. As duas irmãs que davam a festa, os namorados, os penetras. Uns personagens assim. Aí depois ia pra uma coisa de cotidiano, ia desde o quarto do cara, de garoto, ia pro banheiro, ia pra rua, pra esquina. Aí depois era todo um bloco de cenas que era feito na escola e antes de terminar o primeiro ato, era uma coisa já dentro da cidade, dentro de uma coisa bem urbana mesmo, cidade, e naquela época, a coisa do metrô era muito forte, os buracos, 77, 78, os buracos do metrô acabando com a cidade, com o pessoal que se conhecia da cidade, isso influenciou muito a gente. Aí depois, o segundo ato abria com uma coisa de acampamento, fora da cidade, uma coisa do Interior, aí tinha uma cena voltando pra cidade, uma nova adaptação a ela. Aí já uma coisa que eram indivíduos morando numa mesma casa, indo à luta de emprego, umas coisas assim. E terminava o espetáculo mais ou menos nesse clima[2].

Essa descrição sumária dá-nos um roteiro brevíssimo do espetáculo. Lembraremos mais pormenorizadamente algumas cenas. Na festa que abre o espetáculo, os atores trocaram de nomes entre si, de modo que um se chamava pelo nome real do outro[3].

1. Essa cenografia, manifestamente urbana, definia um primeiro elemento, uma característica fundamental do grupo. A cidade era a sua fonte de reflexão. Ela permanecia presente mesmo quando as cenas, hipoteticamente, não se passavam nela. Apesar das falas que indicavam a presença dos atores numa outra ambientação geográfica, o visual do espetáculo remetia à cidade, que literalmente enfeixava a cena.

2. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.04.1983, pp. 2-3.

3. É curioso notar que a referência mais próxima que o ator tem para criar uma personagem é o seu companheiro de grupo. Há um processo de diferenciação entre ator e personagem, mas este último permanece próximo ao ator, embora já diferente dele.

Ao chegarem à casa imaginária, o palco estava nu, cada um tinha uma mímica e um som para tocar a campainha. Todos contornavam um corredor e colocavam-se num recinto, demarcando uma suposta divisão do apartamento. Havia movimentos para sentar, colocar um disco, fumar, beber, tudo através da mímica. E não se poderia dizer que o grupo trabalhasse com esmero esses gestos descritivos e automáticos do cotidiano. Aliás, não seria por aí, pela preocupação com um acabamento, que o Asdrúbal parece ter entrado na pauta de qualquer discussão sobre o teatro contemporâneo feito por aqui. Os corpos dos atores eram, sem dúvida, ágeis e bastante trabalhados na sua flexibilidade. A mímica, antes de ser precisa, era engraçada, e encontrava sua expressividade numa seqüência de achados valiosos, ora pessoais de cada ator, ora numa composição de conjunto dos corpos em cena. Esse jeito gracioso de preencher as ações ordinárias apenas aludidas, era a alma de um trabalho de criação realizado pelo ator e que primava por possibilitar a ele estar em cena à vontade, observando uma relação espacial com os outros atores, de modo a ocuparem o espaço do palco segundo as coordenadas da direção do espetáculo. Essa composição das cenas, quase coreográfica, salta aos olhos no exame das fotos de *Trate-me Leão* e forma uma seqüência que permite delinear com clareza as intenções dos gestos que aparecerão em cada atitude conjunta dos atores. Essa limpidez de marcação não será a tônica da ocupação do espaço do palco nos dois outros espetáculos como veremos adiante.

82

83

84

Uma outra faceta do trabalho do Asdrúbal, também muito importante, é a sua temática. Em *Trate-me Leão*, lembramos ainda a cena das duas jovens "melecadas" de Mandrix, a Gilda e a Julita, que andam pelas ruas da cidade e se deparam com uma vitrine onde os televisores imaginários transmitem uma novela e com um orelhão. Essa cena foi inspirada em um diálogo de *Pequenos Burgueses*, de Górki, entre Tatiana e Polia, do início da peça russa.

Tatiana – ...Nos livros descrevem sempre a vida diferente daquilo que ela é na realidade... Na nossa vida, na tua, por exemplo...

Polia – Só se escreve a respeito das vidas interessantes. E a nossa, que interesse tem?[4]

Julita, defronte ao televisor, fala para Gilda:

Eles escrevem essas novelas sobre o que interessa. A nossa vida que interesse tem?[5]

85

4. GÓRKI, M. *Pequenos Burgueses*. Lisboa, Prelo, 1975, p. 14.
5. *Folhetim*, nº 96, de 19.11.1978, p. 10.

A fonte onde o Asdrúbal se inspirou delata uma preocupação existencial específica. Em Górki, as falas se referem a sentimentos, ideologias de classe. Mas é interessante ver que, apesar da distância de tempo, as frases que nomeiam um sentimento de classe podem ser apenas transpostas de uma situação a outra sem que o seu efeito, a sua força sentimental se altere. Em *Trate-me Leão*, elas apenas nomeiam uma condição existencial de um tempo diferente. É um pouco isso que gostaríamos de falar a respeito do espetáculo. Longe de explicar sociologicamente a escolha de temas, o grupo construiu uma representação de si mesmo para a cena, através de uma expressão que era alternadamente debochada, comovente, crítica, apaixonada. Esgotando as fontes temáticas próximas, o grupo poderia transcender em dois sentidos.

Num primeiro momento, explodir o invólucro onde se encerrava a própria existência, tornando-a acessível a pessoas possivelmente iguais e a outras certamente diferentes; uma doação da própria história a um patrimônio histórico coletivo, público e comum. "Algo que seja mais uma experiência que altere a vida da gente, que mude a história do mundo ou qualquer coisa parecida com isso"[6].

Num segundo momento, através da construção de um outro espetáculo, o grupo que carrega uma definição cultural que vem do contexto de onde surge socialmente, e que o trabalho se encarrega de reassegurar ou de ampliar pela transcendência da arte, pode superar uma urgência (tratar de si, olhando para si) e refletir mais globalmente sobre o que realiza e de que meios dispõe para essa realização. A escolha urgente do teatro como meio permitiu a veiculação dessa vivência urbana acumulada que transbordava. Como o teatro deu este pedal, era preciso descobrir nele novas possibilidades, e essa busca leva à expressão da relação que o grupo estabelece com o teatro. É como se, depois do desabafo de algo premente, pudessem meditar para ver o que pinta como idéia, que rumo o grupo irá tomar para ir tocando o seu trabalho, o que é o seu trabalho.

Serão esses, essencialmente, os temas de *Aquela Coisa Toda*, o segundo espetáculo, cujo personagem-tema principal é "uma dispersa trupe de solitários". Como eles já anunciavam durante a temporada de *Trate-me Leão*:

> Esses questionamentos em cima dos quais o grupo vive vão ser muito desenvolvidos no novo trabalho que a gente já tá ensaiando. Esse próximo trabalho é sobre um grupo[7].

6. Título de cena de *Trate-me Leão*.

7. PATRÍCIA TRAVASSOS. *Folhetim*, nº 96, de 19.11.1978, p. 11.

Antes, porém, de nos iniciarmos neste outro espetáculo,deveríamos acrescentar algo ao que dissemos sobre *Trate-me Leão*. A idéia é de algo que reúna o aspecto descontraído, informal da apresentação do ator, a combinação de movimentos com que os atores cruzam a cena e os temas, que preenchem de histórias esse jeito de ser no palco que se assemelha à maneira de ser fora dele. Na última cena do espetáculo, os "leões" sentados, andando de quatro, em pé, agachados, olhavam o público e desfiavam seus segredos, as intenções que estavam embutidas naquilo que faziam.

> Sempre que a gente souber de alguma coisa, a gente vai vir aqui contar para vocês, que nem um cúmplice, um fofoqueiro, um apaixonado[8].

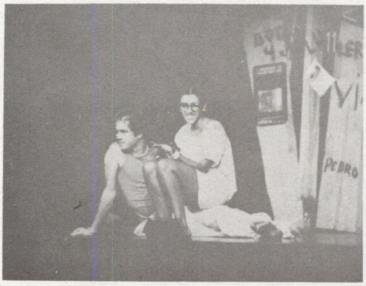
86

Quem guarda um segredo parece pensar que se aquilo que detém for dividido com mais alguém e imitado, a possibilidade de ser único, e com isso prevalecer, se perde. Quem não guarda segredo, ao contrário, pode-se pensar inimitável, sem que nesse pensamento exista qualquer pretensão ao extraordinário. Desta vez, porém, devemos dar o braço a torcer. *Trate-me Leão* trazia como sedução maior uma maneira extraordinária de ser, a maneira como alguém pode refletir sobre si (e representar isso) sem criar uma distância entre si e a reflexão (que é uma representação). Ou, mais simplesmente:

8. REGINA CASÉ. *Folhetim*, nº 96, de 19.11.1978, p. 10.

O barato grande do espetáculo não está naquilo que a gente diz, tá por baixo, tá na maneira como a gente é[9].

Uma maneira de ser que é muito próxima à maneira de ser em cena, esta seria uma apreciação já bastante difundida a respeito dos atores do Asdrúbal. Importa ver aqui que, apesar dessa proximidade, existe um trabalho de criação que elabora os temas em cenas e que transforma o ator em personagem dessas cenas. Esse trabalho do ator não se desenvolve segundo uma tradição técnica[10] que pertence à história da interpretação teatral. Pelo resultado obtido, os atores do Asdrúbal parecem apenas procurar estar em cena, claramente, limpidamente, com um gestual explícito, que às vezes busca a caricatura para alcançar o cômico, e outras vezes paralisa uma formação em linha, como um fotograma, para estabelecer o código de um sentimento.



87

88

89

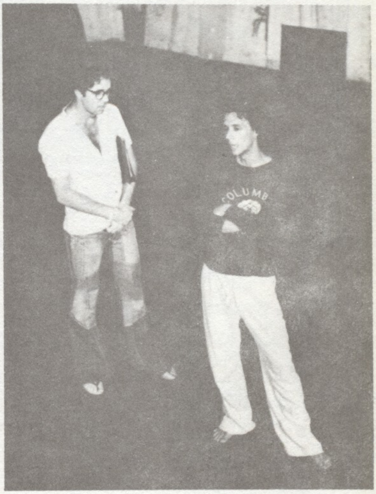
9. LUÍS FERNANDO GUIMARAES. *Folhetim*, nº 96, de 19.11.1978, p. 11.

10. Seja a da interpretação encarnada, da interiorização, seja a do distanciamento crítico.

No início nos referimos a uma relação dos três espetáculos com partes do processo de trabalho de cada um deles. *Trate-me Leão* corresponde à parte do trabalho de interpretação que despoja o ator de um bloqueio, de uma inibição a fim de que ele mostre simplesmente o teatro que criou. Corresponde, vamos dizer, a um relaxamento inicial, a partir do qual é possível começar a improvisar. É fascinante observar nas fotos o aspecto de ensaio que o espetáculo inteiro deixava transparecer. Atores parados de braços cruzados apoiados mais para um lado, gestos inacabados de espera, de escuta, de fala diária; os figurinos coloridíssimos pareciam formados por um acréscimo paulatino de peças. A mímica já mencionada e que era utilizada largamente no espetáculo, apenas aludia a objetos que eram então construídos pela interpretação do ator.

90

91


92

> A gente trabalhou pelado durante uns dois ou três meses. Assim, primeiro, segundo mês, terceiro. Aí no exercício da escola, a Patrícia ia namorar um cara no laboratório... Eu sei que os dois começavam a namorar assim, a Patrícia tirou a blusa. Aí, no que a Patrícia tirou a blusa, todo mundo: "AAAH!" A partir daí todo mundo começou a trabalhar pelado. Começou a tirar a roupa mesmo, um calor danado lá no Rio. A gente chegava, tirava a roupa e começava a trabalhar. Foi uma das experiências mais lindas que a gente teve. Porque, de repente, toda a segunda parte era feita pelado. E aí a gente começou a botar roupa. A gente botava roupa, assim por exemplo: a gente pegava, a pessoa totalmente pelada e amarrava aqui (no pescoço) um lenço pra fazer um cara elegante...[11].

Essa experiência de criação foi vetada pela censura e não pôde fazer parte do espetáculo final tal como fora concebida. É interessante porém sublinhar o universo em que estamos nos movimentando. No grupo, as experiências podem se desenrolar a partir da espontaneidade de uma sugestão individual e serem depois incorporadas pelos demais participantes. É possível testar, experimentar, ver não só o que é mais importante fazer ou o que é melhor para mostrar, mas como fazer de uma maneira gostosa que combine o bem-estar e o trabalho, a criação e o prazer. Não é nada surpreendente que desse dia-a-dia surja uma maneira diferente de encarar o ator e seu trabalho, uma maneira que não cria impasses emocionais e exigências superlativas para que se alcance um resultado. Decorre disso uma técnica diferente, que opera um despojamento, um relaxamento do ator. É essa, aliás, uma das primeiras lições que Stanislavski ensina em *A Preparação do Ator* aos seus discípulos. Estar em cena, sem *ter* que fazer alguma coisa para ser interessante e despertar a atenção de quem assiste. A diferença é que naquele sistema este é um primeiro passo: o trabalho de formação de um ator prossegue rumo a uma construção de personagem. Não diríamos que o Asdrúbal estaciona nesse primeiro degrau; diríamos apenas que este grupo vê o interessante naquilo que a pessoa é, e em como alguém sendo o que é consegue desempenhar em cena.

> O que a gente fez que hoje se torna uma contribuição para os novos grupos, é fazer com que o cara como ele é, ele consiga mostrar algum desempenho em cena, menos do que uma representação de um personagem[12].

Essa sensibilidade diferente que gera um estilo de interpretação e um modo de criar um espetáculo só poderia nascer num ambiente que não estivesse marcado em demasia pela tradição teatral. Por exemplo, no ambiente do grupo experimental que vai se ligando ao teatro conforme avança o trabalho.

11. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisa do CCSP, 26.04.1983, pp. 7-8.

12. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisa do CCSP, 26.04.1983, pp. 7-8.

Eu acho que o fato de eu não ter tido nenhuma educação pra isso (teatro), do Hamilton não dirigir ator, de eu não ter feito nenhuma escola, nem nada, não deu nenhum parâmetro, nenhuma regra para aquele jogo[13].

Apesar do aparente desconhecimento total das coisas de teatro, é evidente que existe um conhecimento. E um conhecimento que até definiríamos como teatral e que se traveste na recusa das formas tradicionais que o teatro reitera. A falta de parâmetro para o jogo seria mais a ultrapassagem desses limites clássicos, onde se encerram as possibilidades de uma linguagem; seria mais o resultado de uma expressão plena talvez não inteiramente decodificável.

O segundo espetáculo, *Aquela Coisa Toda*, passeava pelo interior do teatro. Várias categorias profissionais ligadas à atividade teatral, vários estilos de teatro, muitas épocas teatrais eram citados, ironizados, imitados em parte, pela dispersa trupe de solitários. Porém não é preciso ver nessas referências uma erudição e sim um trabalho com as informações mais difundidas dos diferentes tempos do teatro e suas várias configurações.

Numa faixa ao fundo do palco se lia:

"UM DISPERSO ASDRÚBAL TROUXE SOLITÁRIO O TROMBONE"

Pelo palco, uma arara com roupas que os atores trocavam em cena, caixas, panos, trapos, uma grande máscara ritual, uma miniatura de teatro, um enorme coração vermelho, bandeiras, e outras coisas mais. Não havia elemento de cena fixo.

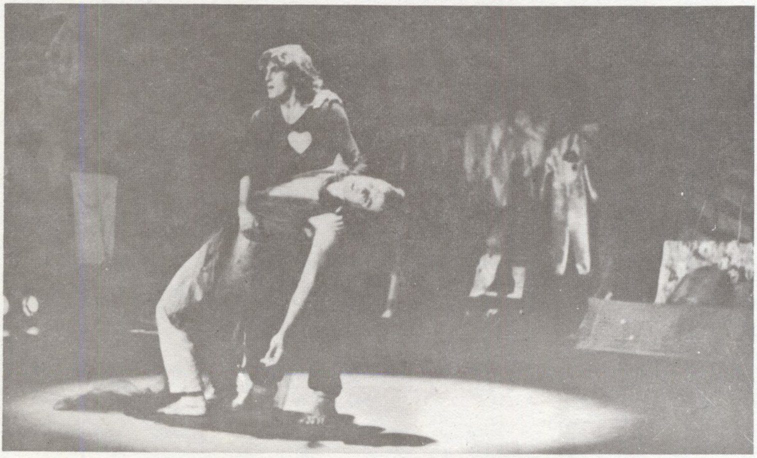
93

13. REGINA CASÉ. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisa do CCSP, 26.04.1983, p. 55.

O espetáculo trazia ainda, à semelhança do anterior, as histórias de Geraldo e sua irmã que acabavam de perder o pai. Mas já não era isso o mote do espetáculo. Essa parte do enredo, contudo, servia de pretexto para uma interpretação "trágica":

Geraldo, o filho: "Pai, meu pai, meu máximo pai".

Sua irmã: "Será que, no caso do papai, ela (a morte) é suficiente?"



94

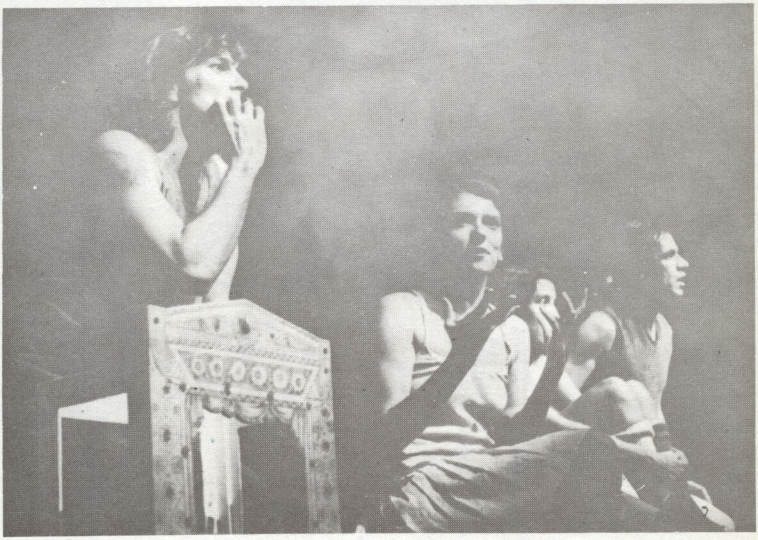
Durante todo o espetáculo, um grito de guerra era lançado inúmeras vezes: "É crer pra ver!" De qualquer coisa poderia brotar uma imagem, uma criação poética, algum movimento. Bastaria acreditar. Acreditar que o teatro existe e tem uma conformação bastante simples. Tão simples que pode causar estranheza e provocar uma pergunta cabralina: "Mas que lugar é esse?"

95

Em *Aquela Coisa Toda*, a comunidade de jovens se assumia integralmente como grupo de teatro, o que evidentemente ela já era a partir do primeiro trabalho. A viagem durante o espetáculo por diferentes lugares percorria o roteiro das apresentações do Asdrúbal[14]. Aliás, toda a disposição cênica, os atores lidando com objetos móveis e pequenos, lembrava muito a imagem de um grupo em viagem. Havia menos composição no sentido de um desenho das cenas, e sim a forte impressão de um ato que se desenrolava num local de trabalho, um ateliê que era ao mesmo tempo a casa do grupo, como a do caracol: aonde o grupo ia, levava a casa junto. As cenas eram assim menos alinhadas, mais soltas e dispersas, como habitualmente se usa um espaço onde se mora.

O trabalho em teatro era tudo. Por isso mesmo, era preciso saber o que é o teatro, descer às suas entranhas para poder reconhecer-se nele, relacionar-se com ele de alguma maneira.

Havia uma cena em *Aquela Coisa Toda* onde os atores se sentavam à boca de cena tentando compor uma pose relaxada mas mantendo propositalmente uma tensão evidente. Sugeriam então que a platéia discutisse com eles as questões do espetáculo. Forjavam falas de público através de respostas desaforadas e mudavam de posição, sempre tensos.



96

14. O grupo havia apresentado *Trate-me Leão* em muitas cidades. Mesmo *Aquela Coisa Toda* já fora mostrada em diversas cidades, inclusive São Paulo uma primeira vez.

A ironia incidia sobre a própria conceituação que via neles aqueles que só sabiam ser eles mesmos em cena. Não só sobre si ironizavam, evidentemente. Regina Casé, no papel da que questiona ("o que o grupo pretende com esse trabalho? eu achei uma porcaria"), Evandro Mesquita e Perfeito Fortuna, nos papéis de críticos, dirigiam-se a um palco vazio de atores – metendo o pau no trabalho do grupo.

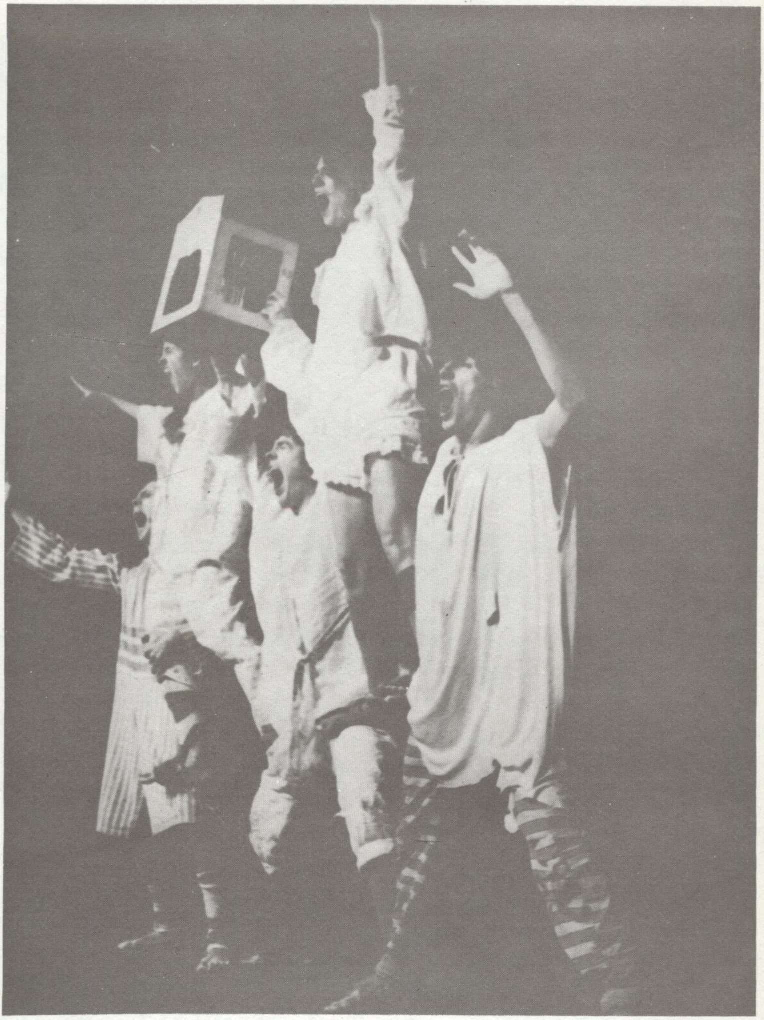
97

Desenhavam dessa maneira todo um panorama da observação que faziam do meio teatral e de como este os observava e os contextuava como diferentes. Mas a pergunta mais profunda escapava de longe a toda gozação datada.

"Que lugar é esse?", enquanto o palco permanecia vazio.

"O que é isso?", perguntava um ator dirigindo-se à miniatura de teatro.

A boca de cena era muito utilizada em *Aquela Coisa Toda*, como em *Trate-me Leão*. Várias formações conjuntas, como a já descrita cena da conversa com o público, eram realmente próximas ao espaço da platéia, de modo a sugerir uma intimidade entre atores e espectadores, e também, por conseguinte, dos atores com o próprio trabalho. Logo no início, na boca de cena, a trupe construía uma pirâmide humana no topo da qual as duas atrizes seguravam a miniatura de teatro. A pirâmide se desfazia pelo amolecimento dos atores que começavam a bocejar entediadíssimos depois que anunciavam: "O Teatro!"



98

O espetáculo era ao mesmo tempo uma reverência, uma homenagem ao teatro, à sua essência, e uma banalização necessária de sua história (estilos, crítica) para que todos (atores e público) perdessem o receio de se permitir um contato mais pessoal e mais direto com ele. Era possível apreciar o teatro, deixar que ele trabalhasse a sensibilidade, e trabalhá-la através dele, sem que para isso fosse preciso uma dose prévia de conhecimentos, de cultura, de formação especializada.

A relação que o grupo estabelecia com a platéia era especial.

O Asdrúbal tem uma relação viva, interessante com a platéia[15].

E ainda:

Ao mesmo tempo, a gente tenta uma nova relação com essas pessoas: quando elas vêem a gente em cena, elas acham que também podem fazer aquilo. É isso que eu entendo por teatro experimental e popular: a intimidade muito forte da platéia com o que a gente tá fazendo no palco...[16]

Podemos duvidar da capacidade de alguém que não pertence ao grupo repetir a experiência. Porém a proximidade com o que se viu parece fora de dúvida. E dessa situação nasce um namoro que torna a lembrança desses espetáculos afetivamente carregada e até dificulta o trabalho conceitual com eles.

Retomando a articulação dos três espetáculos com o processo de criação, diríamos que *Aquela Coisa Toda* corresponde ao momento da transformação propriamente teatral de toda a matéria de criação e do ator. É nesse espetáculo que, de maneira mais elaborada e verbal, eles dirão como se dispõem a ser atores, como querem trabalhar em teatro. Poderíamos dizer que um estilo irá se assentar (ele talvez já estivesse definido) embora ele se associe a uma variação temática e formal de largo espectro.

Aquela Coisa Toda estava embebida num clima poético de tons parecidos a *Trate-me Leão*. Porém a questão da linguagem teatral que estava presente tornava essa poesia mais abstrata, menos explícita do que uma diretamente referida a pessoas delineadas que vivem determinadas situações.

Quanto mais profundamente o Asdrúbal se embrenhava na criação poética, mais abstratos se tornavam seus temas, suas criações eram mais líricas e menos dramáticas. *A Farra da Terra*, o terceiro espetáculo criado coletivamente, e com a composição de membros do grupo bastante modificada, errava por temas de dimensão planetária. A queda para o existencial, bastante visível já em *Trate-me Leão*, abraçava aqui o mítico: um escritor e a baleia, a velhinha McDonald que descobre índios legendários em uma ilha no Pacífico e é resgatada a contragosto por seu sobrinho astronauta, o eremita que aparece nos momentos de desespero das pessoas, as foquinhas e a balada à ecóloga Brigitte Bardot, A Lua e a Lena ("um par de irmãs em cena"), os quatro vampiros que discutem sua existência no claustro, e mais uma porção de histórias e fábulas.

15. REGINA CASÉ. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.05.1983, p. 34.

16. LUÍS FERNANDO GUIMARÃES. *Folhetim*, nº 96, de 19.11.1978, p. 11.

As fontes de inspiração eram, entre outras, Baudelaire, Bob Marley, a quem o grupo lembra quando atravessa o palco cantando um *reggae* que trabalha seu nome na letra, e portando duas bandeiras coloridas – a composição dos atores é de um barco que singra. O próprio trabalho de levantamento do espetáculo está em cena na busca incessante por um produtor que se interesse pelo projeto do grupo e o apóie. Ao final, Regina Casé e Luiz Zerbini juravam solenemente trabalhar até não poder mais para que o esforço frutificasse.

Havia, sem dúvida, uma linha nessa sucessão de histórias. O espetáculo abraçava calorosamente valores humanos que se encontram em muitas causas, em pequenos fatos, em diversas idéias. O tratamento dado às cenas, e que tornava a sucessão algo até certo ponto orgânico como todo, era de estilo metafórico quanto ao texto e de uma organização espacial clara, aberta, que tinha em vista as dimensões do teatro do SESC-Pompéia, onde o palco tem duas frentes opostas, cada uma beirando uma platéia de 400 lugares. A iluminação era responsável, em grande parte, pela geografia das cenas, e pela sutil criação de momentos singulares cheios de beleza.

Dado o tom geral, *A Farra da Terra* poderia ser considerada uma récita, não por qualquer trabalho de empostação na emissão de voz do ator, mas pela estrutura de intercalamento das cenas e pelo estilo dos textos das cenas. Porém, a récita contemporânea tem um nome próprio: *show*. Neste espetáculo, o Asdrúbal cantava ao microfone músicas de sua autoria e era acompanhado por uma banda musical, a Paris 400. Além disso, uma equipe de *videomakers* se juntou ao espetáculo e participava passeando seu equipamento pelo palco em diversos momentos. Algumas cenas tinham a câmera de vídeo como ponto referencial de direção e havia ainda projeções em aparelhos televisores instalados nas laterais das platéias. Não se poderia dizer que a integração do vídeo com o espetáculo se deu de maneira plena; apenas se pode apontar sua utilização como busca de uma complementação de linguagens, uma pesquisa cara ao trabalho experimental.

O palco não tinha elementos que permaneciam em cena durante todo o espetáculo. A cada cena, os objetos, praticáveis, microfones (que permaneciam nas laterais do palco) eram trazidos e retirados e havia muita troca de figurinos por todos os atores. Na entrevista que nos concederam, contaram que a criação de figurinos se deu, como de hábito, por achados e acréscimos de peças. E, como cada ator desempenhava inúmeros papéis no espetáculo, contrataram até camareiras para dar conta dessa atividade, incessante e complicada.

Pontos importantes devem ser enumerados quanto ao processo de criação de *A Farra da Terra*. Três deles marcantes: o curso, ministrado a alunos no SESC-Pompéia, onde posteriormente o espetáculo estreou, a maratona de um dia no Centro Cultural São Paulo, e ensaios abertos das cenas já levantadas pelo grupo que se reunia, ao final, com os espectadores para uma troca de impressões. Estes ensaios foram feitos mais ou menos um mês antes da estréia. Seu maior público eram os alunos que freqüentaram o curso e a maratona.

O curso surgiu a partir de um convite e da necessidade do grupo levantar recursos financeiros para a montagem. Dele fala Luís Fernando Guimarães:

> Foi o curso mais chocante que a gente deu. Porque era mais específico. Era mais direcionado pro espetáculo. Por exemplo, todas as idéias que eu tinha como ator pro espetáculo, eu tentava transmitir pra turma. Então dividia assim quatro turmas e dava temas. Igual técnico de futebol. Ah, eu adoro, eu adoro, adoro, adoro criar assim, adoro.
>
> (...) Em vez da gente estar ensaiando, a gente tava exercitando a idéia do espetáculo. Não era nem pra colher alguma coisa para o espetáculo. Era só a relação das idéias da gente com as outras pessoas. Saíram coisas ótimas, saíram coisas do outro mundo, mas que não foram aproveitadas pelo número de pessoas, porque nós éramos sete, a turma era cincoenta, sei lá quantas pessoas. Mas a gente trabalhava dessa maneira. A sensibilidade do espetáculo. Não era a atuação do espetáculo[17].

É importante ver onde recai o acento da preparação. Exercitar uma sensibilidade parece significar que, a partir de aberto um veio interior (o sensível), o ator é capaz de diferentes desempenhos, pois ele conhece a chave em que se deu a criação e como aquilo deve funcionar.

Há um exemplo dessa experiência de curso que, ao ser posteriormente adaptada para o espetáculo com menos atores, parece ter conservado o astral do momento de criação:

> A primeira grande inspiração do espetáculo foi colocada pra esses alunos. Eles improvisavam. A cena da lua foi, eles usavam uma escada que ia do chão até lá o teto e descendo, uma turma fazendo a lua.
>
> ... E toda a outra metade da turma fazendo a criança que a lua vem beijar. Foi uma coisa emocionante dos alunos[18].

A idéia da cena foi inspirada em Baudelaire, "Os Benefícios da Lua"[19].

17. LUÍS FERNANDO GUIMARÃES. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.05.1983, p.36.

18. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento coletivo à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.04.1983. p. 44.

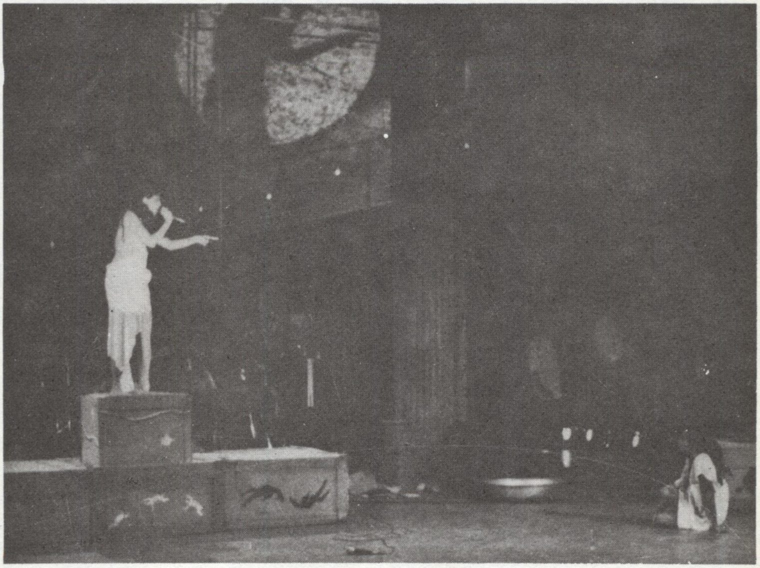
19. BAUDELAIRE, C. *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1976, p. 97.

No espetáculo, Regina Casé subia no alto de um praticável, vestida de branco com uma cauda branca, os raios da Lua, os seios à mostra, o feminino, e contracenava com Lena Brito, a criança, ao nível do palco. A música da cena tinha a seguinte letra:

A Lua e a Lena
Um par de irmãs em cena
Pelas noites claras
Quando falo de amor e poesia
A Lua é feminina
A Lena me fascina

....
Tudo porque a Lua é a mulher
Uma e outra requer a luz interior
De um astro-rei superior
Pra parecer um ser potente e criador.

Apenas isso e uma luz.



99

O poema em prosa de Baudelaire acaba com o seguinte parágrafo:

E é por isso, maldita e querida criança mimada, que estou agora prosternado a teus pés, buscando em toda a tua pessoa o reflexo da terrível Divindade, da fatídica madrinha, da ama-de-leite envenenadora de todos os *lunáticos*[20].

20. *Idem, ibidem.*

Os lunáticos, os visionários, os que resistem por uma essência humana ainda encontrável no planeta, todas essas personagens habitavam o palco de *A Farra da Terra*. Não só pessoas e lutas recentes, também poetas ilustres e gerações que se tornaram um emblema de uma vida poética ou de uma poesia viva. O espetáculo era muito um espetáculo estradeiro, de estilo *road*.

Quem parte, quem fica
O que significa?

Era esse o mote da cena na estrada, desenhada no chão do palco, e que era cruzada em diferentes pontos por diferentes atores. Ao fundo, um disc-jóquei acompanhava os viajantes marcando encontros, descrevendo os tipos na estrada, falando do que iriam ter pela frente...

Essa cena aconteceu igualmente nos ensaios abertos e no espetáculo. A diferença maior era na movimentação espacial, pois os ensaios se deram num espaço não-teatral, de forma que o grupo ocupou-o na totalidade, o que envolveu o público no desenho da cena.

Essa diferença merece um comentário. Nesses ensaios, o público era deslocado em massa de cena para cena, ou de um grupo de cenas a outro. Conforme os espaços continham as movimentações traçadas pelo grupo, a platéia se ajeitava nos intervalos, multiplicando-se os pontos de vista do espectador e diferenciando-os entre si de maneira radical. O envolvimento físico do espectador na cena era freqüente nesses ensaios o que, dada a conformação da sala do teatro, não foi possível manter no espetáculo.

Antes dos ensaios abertos, no início do processo de criação de *A Farra da Terra*, o grupo realizou uma maratona de um dia no Centro Cultural São Paulo.

Foi uma experiência linda, linda mesmo. A gente já tava com o espetáculo, um pouquinho seguindo ele, e lá a gente apresentou algumas cenas, a gente inventou algumas cenas com o público, a gente testou coisas de músicas, de se formar em grupos, cada grupo escutou uma música do espetáculo, aí cada grupo fez uma coreografia. E teve uma coisa linda no Centro Cultural que foi assim os exercícios nossos de anos, misturados a exercícios de outras pessoas, a gente testou com o público. Teve um momento com 200 pessoas fazendo o mesmo exercício. Então, de repente você vê que uma coisa que você sabe que servia pra você, ou que você tirou de algum livro dizendo que serve pro ator, não é que serve pro ator, serve pra pessoa[21].

O ponto de vista do trabalho com o ator que tentamos focalizar ao falar do Asdrúbal Trouxe o Trombone aparece aqui

21. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.04.1983, pp. 44-45.

cristalinamente: o trabalho de preparação deve servir à pessoa, a qualquer pessoa mesmo que não faça teatro, para que esta possa se tornar "um ser potente e criador", seja de que jeito for...

> Tem um exercício que começou assim, uma roda enorme de pessoas. O exercício começou eu pedindo pra um cara cumprimentar o cara do lado, ele estendeu a mão assim, aí o outro foi, foi, e pra repetir. E aí, em algum momento, alguém deu um beijo, uma menina deu um beijo numa outra menina, ou num rapaz. A partir daí o cara começou a beijar e do beijo foi pro abraço e daí começou a atirar beijos e abraços um pro outro assim. E de repente se instaurou naquilo uma emoção muito grande. Assim, da pessoa chegar e ter vontade de dar um beijo. Eu tenho um exercício que a gente fez lá, eu separei o público ocupando o espaço todo, eu batia num tambor e dizia que tinha que ir pra pessoa pra abraçar a pessoa sem saber quem era ela. Quer dizer, eu tô aqui, eu saio e a primeira pessoa que eu tenho, eu abraço. Então, de repente, uma brincadeira causou uma emoção muito grande nas pessoas. Porque de repente, você está super-envergonhado de "vou abraçar qualquer pessoa estranha", "chego na rua e vou abraçar aquela pessoa". Aí de repente você se vê abraçando um, abraçando outro, e de repente você tem a atração do abraço, você sentiu que você abraçou uma pessoa e que a pessoa te abraçou. Ficou assim e partiu já pra outra. Causa uma coisa, uma disponibilidade que eu não sei mais teoria acerca disso, mas é certo...[22]

A certeza de um resultado funciona como prova suficiente. Os exercícios diários do grupo que produz teatro tornam-se aplicáveis mais indiscriminadamente. Assim, o exercício da sensibilidade do espetáculo resulta não só num teste das idéias que iriam compor o espetáculo mas na avaliação, de viés totalizante, da história do grupo e do seu trabalho cotidiano. Algo havia se consolidado durante esses anos como conhecimento: era passível de troca através de uma prática coletiva, era também signo de uma distinção, de uma auto-definição talhada na experimentação diária.

A variação dos temas da *Farra da Terra* era grande. O que permitiria um tal número de aproximações, em diferentes direções, com uma magnitude de horizonte referencial que era, sem exagero, do tamanho do planeta?

A Farra da Terra corresponde, completando a analogia que tecemos entre os três espetáculos e o processo de criação de cada espetáculo, a um só tempo, ao momento de escolha de temas e à fruição de um resultado vislumbrável de um processo. Sim, porque após a preparação de um ator (*Trate-me Leão*) segundo uma linha original que opera um processo de clareamento do corpo através da experimentação de seu conjunto expressivo, e após vasculhar no limite as possibilidades da linguagem teatral (*Aquela Coisa Toda*), o grupo passa a um momento onde já possui uma técnica. Talvez não saiba precisar o que ela é, mas só a possibili-

22. *Idem, ibidem.*

dade de lidar com diferentes temas e sair do embate (travado juntamente com 150 desconhecidos!) com uma elaboração de cada um deles parece garantir a existência de um suporte que estrutura qualquer matéria com a qual se queira lidar. É possível manipular uma multiplicidade de referenciais porque já se possui um traquejo em estabelecer aproximações, o que permite ao grupo traduzir experiências e criar outras novas, permite até trabalhar com citações, seguindo um impulso (quase uma compulsão) de transformar plasticamente as matérias da vida.

Através do caminhar das negações (nega-se o ator codificado e tradicional por meio de um ator relaxado apenas e potencialmente expressivo; nega-se o arcabouço linguístico do teatro, decifrando por meio de ações teatrais as convenções que limitam aquele código; nega-se, por fim, o reduto dos temas exemplares, permitindo que a cena abrigue todo e qualquer tema que se *queira* trabalhar) chega-se a uma posição onde um fazer coletivo engendra, simultânea e automaticamente, o tema com a sua respectiva expressão.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone parece assentar uma poética com o seu trabalho. A humanidade que existe dispersa em muitas causas e, também, na causa da arte e do teatro, encontra nele um canal de expressão. Através da arte, essa busca do humano é traduzida aqui. Porém ela vai encontrar uma sedimentação na dimensão existencial e filosófica onde, após a sedução das formas, os sentidos vislumbram uma mudança de percepção, que é a certeza do eterno movimento das formas, do ininterrupto processo de criação do homem, artista ou não.

Queremos descobrir novas possibilidades: não de fazer arte, mas de viver.

MARINA LIMA
ANTONIO CÍCERO
Encarte do Lp. *Fullgás*.

5.2. Uma Interpretação Possível

Uma marca forte do teatro feito pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone é a de uma ocupação da cena pelo ator sem o esforço de uma caracterização, de um apuro específico na construção de qualquer personagem. Os atores em cena parecem-se consigo mesmos, e como no teatro o trabalho do ator é chamado de interpretação, a expressão "interpretação de si mesmo" parece corresponder a um estilo desenvolvido pelo grupo.

Duas coisas merecem aqui consideração. A primeira é que, em termos gerais, esse estilo é partilhado de diferentes maneiras por toda uma gama de trabalhos, desenvolvidos principalmente nos grupos de criação coletiva que se formam e daí partem para uma definição quanto ao que pretendem fazer como teatro. Essa comunidade se dá apenas ao nível genérico do ator parecer consigo mesmo. Dado os temas diversos com que trabalham, idéias com que cada grupo constrói seu teatro (privilegiando certas partes do trabalho teatral), essa semelhança, calcada na disponibilidade de recursos que cada ator dispõe, vai desembocar em estilos diferentes nos espetáculos e nas carreiras que cada grupo vive.

Em segundo lugar, a idéia de que o ator parece consigo mesmo em cena tende a excluir a presença de uma técnica, de uma elaboração do trabalho relativo ao ator especificamente, que soa como inútil, estranha mesmo, dado que ele não pretende um

desempenho por meio da construção de uma máscara. A discussão está, desta maneira, mal colocada. Não se trata apenas de afirmar o contrário. Simplesmente, não é possível realizar longos trabalhos de cena – onde o ator, embora não esteja distante do que ele em realidade é, concorre com uma variedade grande de invenções, de desempenhos diversos – sem que para isso exista uma precisão técnica, seja lá o que isso for, quando um trabalho ainda não está decodificado em seus sucessivos passos.

Uma técnica visa alcançar determinado fim. O fim que o trabalho do Asdrúbal persegue, no tocante ao ator, é a formação de um corpo claro, despojado, natural, a partir do qual a pessoa possa interpretar qualquer criação. Mas o desempenho deve manter essa naturalidade corpórea, não deixar que uma flexibilidade própria do ator se enrijeça para ele parecer qualquer outra coisa. Constrói-se, não programaticamente, e sim pelo acúmulo diário de trabalhos, uma técnica que é a da preservação de uma naturalidade, de um jeito de ser do ator. Talvez fosse mais apropriado falarmos, em vez do ator, da pessoa que estará em cena, integralmente.

> Sempre, eu colocava tudo para ampliar os gestos, pra voz, pra clarear o corpo das pessoas[1].

É preciso adaptar essa personalidade intransferível ao palco. Mas ela não pode perder a espontaneidade, o charme que estará em qualquer composição ainda que rápida. Surge daí, como resultante, um trabalho que amplia, clareia o corpo e a voz do ator, dando a ele um tamanho teatralmente visível e interessante. É indispensável ser audível, visível e não desvanecer os contornos pessoais para atingir essas qualidades.

Há um sentido existencial que norteia essa atitude, que estamos chamando de técnica para a formação de um ator que é antes uma experiência não decodificada: "Tirar as máscaras do ator, (para) ver como ele pode ser múltiplo"[2].

A multiplicidade de que é capaz uma pessoa. Observamos na história dos espetáculos do grupo como, depois de percorrida uma trajetória, os exercícios que construíram o trabalho podem servir a qualquer um, inclusive se a finalidade não for especificamente teatral. Utilizar simultaneamente na vida e na construção de uma representação o mesmo material, o mesmo tipo de instrumento. Isso é capaz de gerar uma arte (representação) parecida com a vida, que guarda desta a matéria que dá substância ao

1. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.04.1983, p. 7.

2. *Idem*, p. 20.

que quer que se faça. Mas, convém frisar, vida e arte não coincidem; esta última é efetivamente fruto de uma invenção que a distingue de um estar na vida que prescinde, em muitos momentos, desse esforço construtivo.

Decorre disso uma certa visão do teatro que é preciso vincular a esse preparo específico do ator.

> O Grotowski fez uma listinha de coisas do que não seria teatro. Então tirou cenografia, tirou música, tirou palavra, tirou isso, tirou aquilo e sobrou um cara na frente de um cara que ele chamou de espectador e que chamou de ator[3].

O palco é um dos lugares do teatro. O que faz uma pessoa no palco?

A pergunta admite uma resposta óbvia. Mas ela não é irônica. No esteio do trabalho do Asdrúbal vemos uma utilização diferente desse espaço reservado aos atores. Eles tomam o teatro segundo as necessidades de uma idéia, de um movimento próprio, e moldam essa ocupação através de uma orientação primitiva, principal, que irá definir sem rodeios o assentamento da matéria artística, de maneira clara, límpida, que não force seus contornos (como o ator!) para se colocar nos limites definidos tradicionalmente da linguagem teatral. Essa idéia material gera uma composição capaz de dar um contorno diferente a essa parte continente que é o teatro. A composição assenta-se num tipo de ator: embora em conexão com os demais e obedecendo a uma marca, ele revela uma naturalidade, própria a qualquer encontro. Surge daí a relação íntima com a platéia da qual falam os atores.

> Ô, mas que nós estamos fazendo aqui nesse lugar?
> Eu e você. Você tá aí no palco?[4]

Esse jogo teatro/não teatro não quer demonstrar nada ao espectador. Ele é apenas uma maneira de ser: em cena através de uma construção, fora dela como vida corrente. "Eu acho importante que o cara viu que o cara tava se preparando pra iludir as pessoas e em determinado momento iludiu[5]".

A maneira de ver o ator poderia ser tomada como um patamar fundamental. Como ele trabalha a naturalidade, que não é nunca uma cópia exata de alguma outra coisa, o que estará em cena, as histórias, as personagens, nunca terá um diapasão diferente da variação que esta naturalidade comporta. A criação nunca violentará os limites corporais e expressivos do ator. Isso não significa um limite para a criação. Esta, pelo contrário, vai longe

3. *Idem*, p. 15.
4. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.05.1983, p. 66.
5. *Idem*, p. 6.

e se serve (como vimos) de muitos materiais não usuais no teatro ou pelo menos distantes daquilo que poderíamos enxergar como apropriados para ele.

A expressão do que foi escolhido e elaborado obedecerá aos limites do ator. Mas é interessante ver como há um outro sentido aqui para a palavra limite: acredita-se na possibilidade de uma pessoa, sendo o que é, comunicar-se e comunicar alguma coisa; essa postura, que exibe um contorno evidente, se presta melhor e mais profundamente a uma transmissão que outra qualquer, visivelmente construída a partir de um artifício. O artifício existe aqui também como técnica de preservação desse contorno natural que não deve ser rompido. É portanto um artifício de descoberta e preservação de uma potência que já existe; ele cria a possibilidade de um reconhecimento.

> No geral, qualquer coisa que eu sinta que tá prendendo a pessoa, eu acho que o personagem deveria estar solto desse outro, para ele descobrir outras coisas nele. Um personagem, por exemplo, que seja extremamente sensual, extremamente cheio de vida e tal, e digamos que vá pra uma atriz que é meio pacata, meio paradona, então de repente talvez isso puxe dela, ela possa se sentir assim também e ter esse barato. Eu acho isso legal. Na medida em que você vai ter que "KUM!", fazer assim pra encaixar a toda força numa pessoa, já aí não acho legal[6].

Em largas passadas, o processo de criação do Asdrúbal prima por seguir um caminho que se desenrola necessariamente.

> Eu não me lembro... muitas das idéias do espetáculo eu não me lembro nem como surgiu exatamente. Num dado momento ela existia, por força dessa coisa geral[7].

Os temas buscados dizem respeito às pessoas envolvidas no espetáculo e a partir da sua escolha são trabalhados no que sugerem ao ator como matéria de criação. A criação parte sempre da pessoa do ator, através de improvisações.

Esse material muitas vezes é trabalhado literariamente: o escritor/diretor recolhe essas idéias de certa maneira dispersas e dá-lhes uma tessitura única, uma trama que respeita o lado poético do tema e a forma como surgiu o elemento cênico na improvisação. Muitas das descrições que o grupo faz de seus ensaios frisam a absoluta falta de elementos de apoio com que trabalham a criação. O ator é a fonte inesgotável desses elementos (aliás, o elementar aqui é o principal). A movimentação, alguma entonação, mímicas inventadas dentro das condições que o corpo do ator oferece para uma estilização, são anotadas como marcas ca-

6. HAMILTON VAZ PEREIRA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.04.1983, pp. 18-19.
7. *Idem*, p. 7.

pazes de desenhar posteriormente uma trajetória em cena. Essa notação seria a função de uma direção: recolher os elementos que emergem da criação do ator, na improvisação, e compor esse material numa sucessão. A própria espacialização dos movimentos parece advir daquilo que o ator necessita para expressar-se.

Nos espetáculos a composição plástica das cenas pode chegar tanto a um gesto congelado como ao trabalho com atitudes inacabadas, retiradas do cotidiano. Elas se alternam à medida do aceleramento ou refreamento do ritmo do espetáculo, da amplitude e do pique de cada uma das cenas. O Asdrúbal lida também com esses conceitos teatrais que estruturam uma encenação. Essa preocupação deve surgir em todo o trabalho que tenta solucionar um equilíbrio possível entre suas partes componentes.

A composição, por vezes, obedece a um estilo que pertence mais propriamente às fontes das idéias que geraram o espetáculo. Em *A Farra da Terra*, por exemplo, todo um universo de referências *pop* está em cena, plasticamente. O estradeiro, o *reggae* "Farol da Jamaica" deixam de ser coisas apenas vividas para se transformarem em matérias de teatro, ou pelo menos de um teatro que o Asdrúbal pratica. Essas referências culturais vem à cena e de alguma maneira o ator tentará expressá-las para uma comunidade de espectadores.

É esse o caminho: vivemos alguma coisa por opção pessoal; daí incorporamos esse universo a um trabalho que desenvolvemos; só que para conjugar esses dois universos precisamos um pouco os instrumentos de um, ao lado das possibilidades do outro e, assim, criar uma conjugação. Para a expressão do *pop*, por exemplo, os atores tomaram a peito a idéia de cantar, muito necessária aliás para quem pretende fazer mais um *show* do que um espetáculo teatral. A expressão de um universo existencial, filosófico, gera a necessidade de um aperfeiçoamento (que, de início, é apenas um treino), gera, portanto, uma técnica. Seguindo a linha desenvolvida no trabalho com o ator, cantar aqui é, antes de mais nada, perder a vergonha de cantar em público, aquela vergonha que todos carregamos e que precisa apenas do levantamento de um bloqueio para que naturalmente cantemos. Em suma cantar, dançar, etc., não enquanto manifestações consagradas da arte que merecem a reverência de uma virtuose, mas apenas cantar e dançar, diariamente, ordinariamente.

Talvez nada se dê no terreno do ordinário, do comum, se pensarmos que a finalidade do trabalho nos ensaios pretende clarear o corpo do ator, dar a ele seu tamanho potencial, que possibilite a ele ser "teatralmente visível e interessante". O aspecto de algo comum, ordinário, é mais uma ilusão que o trabalho

cria: afinal, para atingir essa aparência o ator passou por um processo de formação. Esse limite entre a coisa comum e o momento onde ela é artística beira já o terreno do imponderável.

Há uma pedra da família das turquesas que quando cortada ao meio para lapidação exibe, em cada uma de suas faces lisas, veios que formam desenhos completamente diferentes. O que era uma continuidade embutida passou a ser dois quando exposta...

A metáfora pictórica a respeito do trabalho com o ator é precisa: clarear. Significativamente, poderíamos pensar que uma máscara que encobre, projeta, sobre a face e o corpo do ator, uma sombra. É verdade que a máscara pode tomar os contornos do rosto que está debaixo dela e, assim, deixar transparecer traços pertencentes à pessoa que a enverga. Clarear é o processo inverso. Ele toma como um dado de realidade o obscurecimento que todos sofremos fisicamente pelo desempenho de papéis sociais. A cada um destes papéis corresponde uma faixa permitida de gestos, atitudes e expressões. Clarear um corpo deve despojá-lo de qualquer restrição que impeça a capacidade de expressão. Despojar, possibilitar a realização de uma potência humana que não se confunde jamais com uma façanha sobre-humana.

Por trás da simplicidade que permeia o conjunto das cenas e de suas soluções existe um trabalho minucioso. Da busca desse equilíbrio na composição dos quadros pode-se extrair uma poética: para libertar o homem de alguma coisa que o prende não é preciso reconstruir a situação que gerou o aprisionamento segundo todo um código de regras; talvez, a representação de uma presença em cena, que guarda em ato toda a força e energia de uma presença bruta, basta para que um passo seja dado. De uma sucessão de cenas que se assiste relaxadamente, sem grandes perturbações emocionais, passa-se para um momento onde tudo aquilo vira uma massa de memória afetivamente carregada. Cria-se uma simpatia pela coisa que guarda relação direta com sua capacidade de expressar-se livremente (o que torna isso seu caráter poético).

O banho em linguagem teatral do material a que se refere o ator passa quase despercebidamente. O que se vê no palco são pedaços de vida destacados de uma continuidade, cenas inspiradas em fábulas, em poesias, em histórias de vida, donde se pode extrair não uma mensagem propriamente mas a possibilidade de reconhecer valores múltiplos que se voltam para o humano em geral. O despojamento no trabalho do ator encontrou sua correspondência temática. Ou vice-versa.

No trabalho do Asdrúbal percebemos um movimento que discrimina seus temas mas que, ao mesmo tempo, recolhe-os em uma diversidade bastante ampla. A ponte com cada um é estabe-

lecida pelo ator. Segundo uma atitude já mencionada, o ator não se transforma mediante uma psicologia ficcional e muito menos se mascara a fim de parecer um outro. O resultado do trabalho, ao qual deve corresponder um processo de criação, gera uma galeria de tipos, todos muito diferentes mas desempenhados por caras muito conhecidas. O ator molda aos seus contornos uma personagem sucinta que ele mesmo concebeu.

100

Existe um tipo delineado que será apresentado. O ator acrescenta a ele uma observação pessoal, no caso da foto, uma caricatura, através da qual peculiariza o tipo ao mesmo tempo em que se aproxima dele para representá-lo.

A matéria da qual o ator se serve na composição é retirada de uma vivência muito pessoal. Não é nem propriamente de uma vivência, no sentido que em teatro, desde Stanislavski, emprestamos à palavra, isto é, uma memória de emoções que se produz com as experiências vividas. Trata-se, na composição, do momento que se está vivendo e da possibilidade corporal que ele oferece para uma expressão. O ator encontra, reagindo às situações imediatas, um jeito de levar a personagem que parece coincidir com a primeira coisa que encontrou como peculiaridade e que foi a primeira resposta a uma improvisação, a um ensaio da cena.

> Acho que a construção vem mais da reação à circunstância. Você vai reagindo àquilo, reagindo àquilo, aí você pega um denominador comum: "Essa pessoa tá reagindo muito assim, então ela é tímida". E não ao contrário: "Ela é tímida, então vou reagir assim"[8].

Pode-se dizer que o ator se investe de um tipo, copiando alguns maneirismos exteriores e servindo-se de um encanto pessoal para sustentá-los. Ele jamais encarna uma personagem, fazendo brotar uma semelhança interior que, por exemplo, esteja espelhada num olhar pleno de sentimentos emprestados e incorporados por analogia. Aqui residiria a grande diferença entre esse teatro e um teatro realista que também se utiliza dos recursos pessoais do ator e molda aos contornos deste a personagem. O que é preciso levar em conta para se ter uma clara distinção é o que ressalta do resultado do trabalho: uma composição mais forte e estruturada ou uma composição traçada à maneira do *graffiti*, rápida, leve e que comporta uma larga variação num mesmo espetáculo.

É importante lembrar que nos espetáculos do Asdrúbal cada ator desempenha vários papéis. Variando as formas, compondo histórias de encaixe (que são posteriores à criação dos personagens e conseqüências de sua existência), fábulas, o ator torna-se o denominador comum de toda a sucessão. É ele o conteúdo do espetáculo: permanecendo ele mesmo, ele se faz oscilar em diferentes formas. Já que ele se formou num processo humanamente interessante, sua presença em cena em diversas situações desperta a atenção para algo que está dissimulado: o que importa não é o que se diz, nem o que se faz, mas a maneira como se é.

8. REGINA CASÉ. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 26.05.1983, p. 26.

É por isso que a caricatura que mencionamos tem algo especial. Ela não é simplesmente o estereótipo a que é reduzido toda uma riqueza de nuances que uma pessoa dispõe de maneira única. Na caricatura do Asdrúbal (tão diferente de outras demonstrativas!) sempre se encontra o ator relaxado, trabalhado no processo de clareamento e que nos indica os traços de sua criação. Nesse resultado existe uma sedução para quem faz e quem assiste: talvez o mesmo maravilhamento que sente uma criança ao descobrir, por imitação e por um trabalho interno certamente, a capacidade de realizar algo novo.

Não são só os tipos que freqüentam a cena do Asdrúbal. Em *Trate-me Leão*, oscilava-se entre uma construção mais estereotipada e uma onde a semelhança entre o ator e o que ele representava era profunda. O trabalho com personagens sumariamente esquematizadas oscilava entre uma ironia completa e uma paixão desbragada, o que dava um colorido bastante diferenciado para a seqüência do espetáculo.

Se a história dos espetáculos do grupo segue a linha de interesses das pessoas que o compõem era perfeitamente lógico que em *Aquela Coisa Toda* tratassem da questão do teatro. Afinal é o que eles vinham fazendo há anos. E o tema não era só o teatro e sim um teatro e um grupo de teatro, de modo que o testemunho da experiência pessoal revelava-se a única coisa capaz de estabelecer um contato entre aquela linguagem e as pessoas que dela se utilizam. É evidente que nisso tudo está em jogo uma identidade, uma identidade de momento e uma outra, de trajetória, traçada pela experiência. Em vista disso, ela está sempre em mudança, em constante processo de concepção, tal como a nova sensibilidade que os espetáculos do grupo exercitam.

Na *Farra da Terra*, os temas trabalhados extrapolavam em muito o que se espera poder ser tratado pelo teatro. Não é mais o particular, eleito como exemplaridade, que vem à cena. As metáforas de dimensão planetária cruzam o palco, explodindo doce e pacificamente as paredes do edifício. Os signos de vivência planetária referem-se a múltiplas definições e visões de cultura, da comunicação, enfim, do relacionamento do homem com o seu mundo e com o seu semelhante. Tudo através de criações fantásticas. A configuração das cenas é mais disparatada e os atores utilizam o espaço inteiro do teatro mais amplamente. As histórias se intercalam criando um todo aparentemente indivisível: aparente porque não se sabe a que critérios obedece a sucessão. (Um deles é a seqüência marcada na cenotécnica e no movimento dos atores de cena para cena.) Porém o grupo mesmo dividiu o espetáculo em dois durante a temporada, diminuindo sua duração a

cada dia, e apresentando alternadamente, dia sim, dia não, todas as cenas criadas para o espetáculo.

A utilização do vídeo no espetáculo tinha a intenção de somar linguagens. Seria este um acréscimo que se deveu à constante experimentação do grupo. No espetáculo, entretanto, a participação do vídeo não foi além de algumas aparições dos *videomakers* em cena com os equipamentos e a transmissão de imagens nos aparelhos dispostos nas laterais do teatro. Não houve uma combinação real entre o vídeo e o trabalho de interpretação, talvez por causa da aparente indivisibilidade da sucessão de cenas. Elas criavam um todo orgânico, um exercício contínuo da sensibilidade do espectador nas diferentes teclas que o espetáculo fazia vibrar. E o vídeo não encontrou a clave onde o espetáculo se desenrolava.

A utilização da linguagem de outros meios, porém, delata um interesse múltiplo do produtor. Essa prática de outras linguagens interessa pela descoberta daquilo que pode oferecer como possibilidade de criação e de articulação diferente da matéria com a qual se trabalha plasticamente. Ela acontece quando um interesse é despertado no produtor e traduz, nesse caso, um anseio de atingir a modernidade, através do uso de um meio, o que detonará evidentemente uma nova formação técnica.

Sempre se pode sentir, em todos os trabalhos do Asdrúbal, uma ânsia pelo futuro, no sentido de procurar uma saída para as questões e vivências presentes. No "como vamos sair dessa?" ou "como será a próxima?" entra em funcionamento o motor de idéias e experiências. O olhar voltado para o futuro adquire muitas conotações: ideológica, tecnológica, antropológica... Essas preocupações formam uma alma do grupo, algo que se sedimenta com os sucessivos trabalhos e que está por dentro desse estilo que traduz um jeito de ser, na arte e na vida.

Para formalizar a idéia de uma técnica que não está decodificada em seus sucessivos momentos precisaríamos abordar ainda um outro movimento que os espetáculos do Asdrúbal parecem desenhar e que se dá concomitantemente ao trabalho do ator e à elaboração dos temas de espetáculo.

Este teatro nos sugere a ocupação de um espaço com idéias e articulações materiais que elas informam, de maneira crescente. Pouco a pouco, um processo de coleta de temas se realiza; esses temas, doados por amigos, buscados entre um e outro momento de vida, lidam com matérias plásticas: de essência variada, tal como suas fontes, os temas se prestam a um molde qualquer a fim de alcançarem o *status* de um patrimônio comum, primeiro do grupo de criadores, depois da coletividade a que ele se endereça. A di-

versidade de fontes deve necessariamente gerar um tecido de idéias fragmentado, cuja trama estrutural será encontrada na confecção do espetáculo (interpretação do ator e autoria), que aparece como uma entre as formas possíveis de versão das idéias. Evidentemente, não se está colocando a opção do grupo pelo teatro em questão (depois de tudo o que se falou a respeito!). Apenas é possível vislumbrar um outro sentido para esse movimento: as idéias encontram um caminho até o teatro, que é então ocupado de maneira a tomar os contornos que esta configuração dramática requer dele.

Essa apropriação do espaço teatral nunca se deixa levar por um excessivo acúmulo de regras básicas. A relação com o meio está sempre permeada do estranhamento de seus limites, de suas peculiaridades fundamentais, de modo a não perder uma essência que corresponde ao encontro, à troca, à vivência comum dos temas trabalhados.

Uma sucessão ininterrupta de idéias move o grupo. A relação destas com a matéria teatral é sutil, algumas vezes muito elaborada, em outras o próprio teatro toma o lugar de uma idéia. Em *Aquela Coisa Toda* acontece a radicalização da pergunta sobre quem somos nós e o que fazemos do teatro. A partir dessa experiência, que revirou o teatro em seus meandros mais recônditos, é possível abrir-se a novas pesquisas, a outros meios que possam porventura acrescentar qualidades artísticas a essa trajetória que desceu às profundezas.

Independente dos resultados que a inclusão do vídeo alcançou em *A Farra da Terra*, é evidente que o grupo buscou nesse espetáculo um transbordamento. Tudo o que a encenação movimentou, som ao vivo, microfones, pessoal para manejar a parafernália tecnológica, o vídeo, modificou os contornos espaciais nos quais se assenta a caixa teatral e o que ela estrutura. De certa maneira clareou-se o espaço, ampliando-o, trazendo a ele a concepção do trabalho com o ator. Assim como este, o espaço onde o grupo se apresentou perdeu a característica excessivamente teatral à qual o Asdrúbal, até então, ainda ajustava os resultados de seu trabalho. Ele se tornou um espaço próprio para uma troca, onde as duas partes que se encontram exercitam a imaginação e muitas coisas mais...

Uma vez tendo reunido todas as atividades de levantamento de um espetáculo, o grupo pode partir para outros campos de atuação, levando na bagagem uma técnica de construção imediatamente disponível. Esse percurso remete-nos a uma categoria contemporânea da estética teatral que é a do *performer*. O que de fato acontece no trabalho do *performer* contemporâneo justapõe-

se a algumas características que pudemos enumerar do trabalho do Asdrúbal: invenção da própria temática, concepção do espetáculo, levantamento e organização da produção, performance. Além da evidência objetiva, o *performer* emprega meios teatrais, desloca-os de um contexto a outro num questionamento ímpar de sua pertinência e, sobretudo, interessa-se pela mistura de linguagens numa pesquisa minuciosa de seus efeitos combinados.

A transparência dos códigos de uma linguagem parece mais perceptível quando se emprega discriminadamente determinados recursos. Isso deve gerar uma nova maneira de entender o que se vê, pois está aberta a possibilidade de reconhecer-se uma construção, uma grafia. Na história dos espetáculos, falamos do aspecto inacabado que eles muitas vezes deixam transparecer. No entanto, eram gestos, figurinos, diálogos que compunham uma cena, esta sim acabada. Talvez isso possibilitasse ao espectador a dotação de um recurso: ele via alguma coisa a partir da qual poderia continuar a construir teatralmente e não apenas conceitualmente, como comumente se faz após o contato com as formas artísticas.

Um resultado assim é intencionalmente informal. Ele se constrói de uma determinada maneira e tem seus meios como aliados numa expressão que é intencionalmente *inacabada*. Para isso forja-se uma técnica com muitas idéias na cabeça e, a princípio, nada em nenhuma das mãos! O pique performático vem um pouco disso tudo. Ele é menos um trabalho com conceitos e mais um trabalho que transforma os recursos de uma linguagem em conceitos.

> Em 81 e tal, a gente ficou ensinando uma coisa que a gente não sabia que a gente sabia. Quando a gente resolveu fazer o curso é que a gente pegou e viu assim: que exercícios normalmente a gente usa pra acontecer uma cena? São coisas que a gente sentia falta em pessoas que não eram a gente. Aí a gente começou a ver o que eram e como é que a gente conseguia essas coisas. A pessoa não tinha a menor noção de espaço. Ficava parada ali, aquele lugar todo vazio. Aí a gente falava: "Ah, então a gente precisa dar para esses alunos exercícios de espaço"[9].

A avaliação de uma técnica disponível que se pode manejar só acontece no confronto com quem não possui nenhuma. Esse processo de acumulação de conhecimentos, que se efetua por uma prática mais ou menos sem interrupções, é comum à maioria dos grupos de teatro que criam coletivamente. É evidente também que o grupo só acumula à medida que se processa a experiência. Portanto, a proximidade entre o que o ator é e o que ele faz não permanece, na análise, apenas a observação de um resul-

9. *Idem*, p. 34.

tado (de um estilo de espetáculo). O processo de trabalho inteiro, em seus momentos mais díspares, parece girar em torno da pessoa do ator (que não é somente ator, isto é, o encarregado da representação). É ele que move essencialmente o trabalho: ele inventa para si mesmo um fazer e os meios para executá-lo. Criador, ator, técnico – *performer*.

6. A Camuflagem do Ator: Carlos Moreno (Pod Minoga)

Nós não somos atores. Nós somos pessoas que querem experimentar.

CARLOS MORENO (POD MINOGA)

Pensamos nas maneiras possíveis de escrever este texto, todas passando pela dificuldade de dizer uma prática do ator. De uma certa maneira, o que pretendemos é mais fácil de fazer do que de dizer. Pois o que nos interessa é a análise do desempenho de um ator, Carlos Moreno, a investigação de como ele constrói uma personagem com o material de seu corpo.

A cena tem um estatuto próprio e contar um desempenho é assumir os riscos da construção de um discurso paralelo ao do teatro, analógico, que tem o trabalho do ator apenas como referência. Por mais fiéis que possamos ser na descrição de um desempenho, é evidente que se trata da transposição do fenômeno particular da representação acontecendo num instante privilegiado para um discurso narrando este momento.

Para narrar o desempenho de Carlos Moreno contamos com os recursos de nossa memória pessoal, de espectadores de seus trabalhos nossos contemporâneos, e com a documentação dos espetáculos do Pod Minoga, composta por material fotográfico, fonográfico e textual. Outra vez partimos do pressuposto que um fotograma ou uma gravação podem reconstituir um tra-

balho em parte inapreensível e mais que isso, assumimos o risco de delegar à nossa memória pessoal o poder de recuperar imagens, o que certamente arranca deste relato grande parte de sua objetividade.

Quanto ao processo de criação do ator, pretendemos reconstituí-lo através de uma entrevista. Pensamos inicialmente em centrá-la no desempenho de um papel determinado, pois essa singularização facilitaria nossa análise. Colocado no espaço particular de um espetáculo, o ator teria sua interpretação ancorada num projeto de encenação, servindo-se discriminadamente de alguns métodos ou técnicas de trabalho para a adequação momentânea a um papel.

Mas essa aproximação mostrou-se inadequada para um ator coletivo como Carlos Moreno. Em seu caso, o processo de criação e interpretação é muito específico, difícil de ser apreendido através dos esquemas tradicionais ator/personagem/espetáculo. No Pod Minoga, como em outros grupos, o ator faz vários personagens numa mesma peça, além de ser seu autor. Cria cenários, desenha e confecciona figurinos, opina sobre iluminação, improvisa e escreve textos, e, ao lado de tudo isso, cria personagens.

Assim tivemos que localizar o espaço reservado ao trabalho do ator entre as outras funções que ele exerce numa criação coletiva. Ficamos com as personagens criadas em *Salada Paulista* por razões afetivas e técnicas.

Quanto à escolha de Carlos Moreno, ela se deve principalmente à sua característica de "ator coletivo", esse novo ator que, por pertencer a um grupo, constrói os signos da representação coletivamente, dotando sua interpretação de características não exclusivamente individuais, mas socializadas.

E Carlinhos representa o estilo do Pod Minoga de maneira exemplar.

Através da entrevista, instrumento escolhido para recuperar o processo de criação do ator, percebemos que representar bem um personagem não significa necessariamente conhecer o processo pelo qual se chegou a ele. Muitas vezes, quando o ator disse que criou seu personagem sem pensar em técnicas, isso significou apenas que criava sem saber que usava essas técnicas. Coube a nós, críticos do processo, tentar descobrir essa gramática de criação encoberta por um discurso aparentemente ingênuo. Descobrimos filiações a correntes de criação e pinçamos estilos de interpretar. Nesse caso a palavra, mais que nunca, cumpriu sua função de criar um mundo – no caso, um desempenho – imaginário.

O processo de criação do ator no Pod Minoga é indissociado de um trabalho geral do grupo, que dá prioridade aos aspectos plásticos da encenação. A criação da personagem acontece dentro do processo normal de composição do espetáculo, desenvolvido através de improvisações. O desenho dela dependerá principalmente da qualidade dessas improvisações e do empenho particular do ator com a sua caracterização.

Como o grupo enfatiza mais os aspectos plásticos da encenação, o trabalho do ator como o entendemos tradicionalmente, ou seja, a criação que objetiva especificamente sua metamorfose em personagem, fica mesclada às outras atividades de criação.

Desde o princípio o Pod Minoga revelava como marca característica a predileção pelo visual. Iniciado num curso livre de artes para crianças e adolescentes na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1966, conservou até os trabalhos recentes a particularidade de ser um teatro praticado não como ofício, mas como instrumento de aprendizagem. Apesar da profissionalização, com o espetáculo *Folias Bíblicas*, o grupo continuou a fazer um teatro aproximado da brincadeira, uma espécie de jogo que, no curso, tinha a finalidade de dotar os alunos de meios para a auto-expressão.

As técnicas ensinadas pelo orientador Naum Alves de Souza nesse curso da FAAP tinham pouco a ver com os métodos tradicionais de criação teatral. Em primeiro lugar porque o curso não tratava especialmente de teatro, mas de artes. Em segundo porque ninguém, àquela altura, pretendia ser ator. Assim, em lugar da análise pormenorizada de um texto, os alunos usavam o jogo dramático para desenvolver uma dinâmica de grupo. O jogo era basicamente uma improvisação que estimulava a imaginação dos participantes e o desenvolvimento de sua expressão artística. Quando textos dramáticos eram utilizados, funcionavam mais como apoio e estímulo para a criação plástica e as improvisações. Em lugar da composição de uma máscara para personagem, ou seja, de uma série de expressões fisionômicas que a definissem, Naum ensinava aos alunos como fazer a estrutura de uma máscara em *papier-maché*. Em lugar de uma postura, era mais importante criar um figurino de pano ou jornal costurado a grampeador. Em lugar da expressão corporal, onde o ator inventa gestos a partir de intenções, desmanchando esquemas corporais para criar outros a partir de uma interioridade, os alunos aprendiam mímica.

Essa direção que o orientador deu ao curso foi responsável pelo predomínio dos meios visuais de expressão sobre as outras áreas do espetáculo. O grupo ganhou uma marca distintiva refor-

çada na sucessão dos trabalhos, uma unidade formal visível no cuidado com a construção da imagem cênica. Uma comédia de duas personagens (Ludovic e Victoire), um musical sobre Nero ou uma peça contando a história de uma mulher barbada de circo (*Júlia Pastrana*), tinham o mesmo rosto, uma imagem comum conseguida com a utilização de materiais simples – retalhos de tecido, sobras de papel e tinta – que, trabalhados com imaginação e sensibilidade, transformavam-se em adereços, figurinos ou telões, formados pela colagem de elementos diversos, cuja mistura compunha uma linguagem próxima ao *kitsch*.

O que o grupo mais queria nesse momento era fazer espetáculos bonitos sobre assuntos geralmente tidos como sem importância. O sem importância era, no caso, o cotidiano dos atores. Junto a essa temática do cotidiano, já aparecia o gosto pelas citações, com a imitação de clichês visuais copiados de outro circuito cultural. O teatro de revista, a ópera e o circo eram influências evidentes. Assim foram criados *Miscelânea*, reunião de um ato variado, um drama e uma apoteose, baseada em teatro de revista; *São Clemente*, uma burleta; *A Fabulosa Saga de Violeta Alegro*, história de uma cantora de ópera que luta para vencer e, finalmente, encerrando a fase amadora, *Cenas da Última Noite*, drama sobre o fim do mundo inspirado em quadros de Bosch e Brueghel.

A estréia profissional aconteceu com *Folias Bíblicas*, espetáculo sobre uma festa de fim de ano promovida por um grêmio de bairro. O grupo já havia aprendido muito com os trabalhos anteriores e isso transparecia na concepção cenográfica, nos figurinos, objetos de cena e bonecos. O Pod Minoga dominava as cores, o espaço e as formas de uma maneira original: pelo excesso. Todo o visual era desenhado de um jeito prolixo, cheio de detalhes e minúcias, com formas exageradas e muito coloridas. Esse traço reaparecia no espetáculo seguinte, *Salada Paulista*, que satirizava o cotidiano da cidade de São Paulo, falando de comportamentos massificados como rodízios de pizza e programas femininos de televisão. A seguir o Pod Minoga encenou *Às Margens Plácidas*, onde pela primeira vez se afastava dos episódios curtos para criar uma história sobre as peripécias da santa brasileira Mary Ann, mostrada com abundância de efeitos visuais compostos por cortinas, telões, bandeiras e tiras coloridas que preenchiam todo o palco. No último espetáculo, *Capa de Revista*, o grupo tentou reviver o gênero das revistas musicais dos anos 50.

O espetáculo *Salada Paulista* foi um marco na história do grupo, por representar a concretização de uma linguagem gestada há vários anos. Seu processo de criação não diferiu muito dos outros trabalhos. Começou com cada participante do grupo es-

crevendo as cenas que imaginava, as personagens que tinha vontade de fazer, os nomes sugestivos que poderiam ser motivo para uma cena, observações e opiniões sobre o momento que todos viviam. Os textos foram lidos em grupo e os atores constataram neles um tema comum, relativo à cidade de São Paulo. Todos tratavam do universo cultural paulistano, com seus oradores místicos discursando em praça pública, as eternas filas da previdência social, a mania das pizzas de fim de semana e os concursos de *miss*. A cidade, presença marcante no grupo, povoava os textos com evidência.

Depois de selecionados, os textos foram reunidos num roteiro que serviu de base para o início das improvisações. Esse roteiro foi dividido em cenas, posteriormente confiadas a pequenos grupos de duas ou três pessoas. Esses núcleos de atores improvisavam sobre o texto, dando a sua versão teatral dele. Enquanto um grupo apresentava um episódio, os outros, convertidos em espectadores, assistiam e criticavam. Pelo tipo de interesse vigente, a crítica dirigia-se principalmente aos elementos plásticos da cena. Comentavam sobre o tipo de desenho que ficaria melhor num telão ou o figurino que deixaria determinada personagem mais engraçada. Pois, além da preocupação visual, o grupo queria fazer peças engraçadas. As cenas consideradas melhores eram sempre as mais cômicas.

Além de improvisar sobre um roteiro, os atores inventavam cenas estimulados por algumas perguntas-chave. Uma situação qualquer era determinada, por exemplo, a partir de uma localização (onde?), do modo específico de realizá-la (como?), do motivo de sua ocorrência (por quê?) e das pessoas envolvidas (quem?). Essas perguntas, características do jogo dramático, serviam de estímulo para a criação, dando origem a muitas cenas.

A construção da personagem acontecia dentro desse processo geral. Para sua composição o ator contava, em primeiro lugar, com os elementos fornecidos pelos companheiros de grupo. Como todos faziam a mesma cena, a personagem acabava sendo uma somatória seletiva das personagens criadas: a cara de uma, o andar de outra, o figurino desta, a voz daquela. Se mesmo assim os elementos obtidos eram considerados insuficientes para o papel, o grupo fazia entrevistas com o ator encarregado da personagem para fornecer-lhe dados suplementares. Essas entrevistas eram basicamente um bate-papo sobre a vida da personagem a ser criada, onde o ator, ajudado pelas perguntas dos companheiros, ia delineando os traços dela. A curiosidade do grupo era ilimitada e as perguntas dirigiam-se para os aspectos exteriores do papel, de preferência os cômicos. Podiam perguntar, indiscriminadamente, sobre um jeito de andar, sobre um defeito qualquer,

sobre o parentesco da personagem ou suas preferências alimentares.

Os atores buscavam substrato para as personagens no seu círculo mais íntimo, transformando conhecidos, vizinhos, parentes e amigos em fornecedores de matéria-prima para a criação. Não havia no grupo a preocupação de enxergar além dessa realidade de classe média urbana.

> Na hora que eu estou construindo uma personagem, eu sou aquele que está falando de si mesmo. Estou falando da minha vida, de mim, das minhas experiências, da minha família, dos meus amigos, dos conhecidos[1].

O grupo não pretendia fazer observação profunda do seu meio social, nem buscava para as personagens motivações psicológicas ou estados de espírito muito refinados. Para a composição, bastava um olhar que enxergasse o exterior, que visse a máscara colada ao rosto das pessoas. Na verdade o ator procurava fazer um tipo, queria um modelo que reunisse, resumidamente, as várias características de um grupo. Para criá-lo, portanto, eram suficientes algumas peculiaridades que desenhassem um esquema facilmente apreensível pelo público. Para criar, por exemplo, Tia Adélia, uma apresentadora de televisão, Carlos Moreno lembrou-se de todas as apresentadoras famosas que conhecia e copiou suas características mais evidentes. O resultado foi uma apresentadora-padrão, que reunia os traços mais curiosos e engraçados de cada uma delas.

> Era uma mistura de Clarisse Amaral, de Xênia, da outra Maria Tereza Gregori. Então, em alguns momentos eu agia como elas, em outros eu falava as besteiras que elas falavam, em outros eu pegava a grossura da Clarisse Amaral, sabe? Era uma mistura delas[2].

A personagem da apresentadora, sátira aos programas de correio sentimental, operava uma colagem das características evidentes das várias apresentadoras da tv paulista. Num de seus momentos mais cômicos, o ator concentrava a crítica em comentários psicológicos superficiais e repletos de chavões, endereçados como resposta à carta de um executivo problemático:

> Sou executivo. Moro com minha mãe. PT. Tenho um problema. Minha mãe também. PT. Adoro farras. Minha mãe me acompanha. PT. Arrumei uma noiva. Minha mãe não gostou. Pra fugir do problema, me entrego ao trabalho. Minha vida é contada em segundos. PT. Não tenho tempo. Minha noiva reclama do relógio. Minha mãe reclama da minha noiva. E eu não posso reclamar da minha mãe. Ela faz tudo o que eu quero. Que fazer? PT Urgente.

1. CARLOS MORENO. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 15.09.1983, p. 21.

2. *Idem*, p. 16.

Resposta:

Você é prisioneiro do relógio, senhor PT. Você é prisioneiro de si mesmo. Por que urgente? Vamos com calma. Todos nós temos problemas. Ou o senhor acha que só o senhor os tem, hein? O senhor sofre de egocentrismo. O senhor quase conseguiu desviar minha atenção da verdade com todos esses pts. Ah! Mas a minha experiência, e os meus anos de trabalho, e os meus problemas... Ou o senhor acha que eu não tenho problemas, senhor PT?[3]

Os conselhos psicológicos vinham mesclados a gafes e grossuras – a cena termina com o ator arrancando os sapatos, insultando o consulente, agredindo câmeras e contra-regras – sem entretanto esquecer, cuidadoso, dos incentivos à emancipação feminina, associada à realização de cursos de cerâmica.

A procura do tipo aparece também em *Salada Paulista* na idéia de ridicularizar profissões ou grupos, reproduzindo comportamentos estereotipados de médicos gananciosos, alunos briguentos e milionários exploradores. Quando acontecia uma personagem com nome próprio, o objetivo dos atores não era individualizá-la, mas satirizar, através de um nome ridículo, o grupo por ela representado.

O ator aproxima-se de sua personagem através da caricatura. No contato com ela, não procura a verossimilhança, tentando reproduzir no palco o modo de ser de pessoa real mas investiga o que há de ridículo nessa pessoa para poder copiar-lhe os gestos e características exteriores com exagero. Sua abordagem privilegia os traços mais evidentes e os deforma como um caricaturista que olha as coisas através de uma lente especial, ampliando detalhes insuspeitados.

Além disso, a caricatura supõe uma atitude crítica do ator diante de sua personagem. Para fazê-la é preciso ter vontade de negar o objeto representado. "Na hora que eu estou construindo uma personagem, (...) tem aquele outro lado, onde tem um distanciamento brechtiano"[4].

No caso do Pod Minoga, o distanciamento não é motivado por uma ideologia precisa ou objetivos determinados *a priori*, como em Brecht. Para Brecht, o distanciamento é uma técnica fundamentada em atitude histórica e política, e se confunde com desalienação. Tenta mostrar dos fatos sociais o caráter histórico e, portanto, transformável. Já no Pod Minoga, o distanciamento é um expediente usado para mostrar uma personagem de um jeito cômico e crítico.

3. *Salada Paulista*, mimeo, p. 9.

4. CARLOS MORENO. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 15.09.1983, p. 21.

Eu acho que quando eu estou fazendo, eu meio que fico assim: "Esse personagem é ridículo por isso, por isso, por isso. Ele é engraçado, me dá pena dele porque é uma vida muito fodida, uma pessoa muito pobre de cabeça, pobre de espírito. Eu tenho pena, eu acho ele abominável"[5].

A empatia não é totalmente excluída dessa relação. A vontade de negar o objeto da representação é abrandada por uma ligação afetiva embrionária que une atores a personagens.

Acho que a gente satirizava as coisas, criticava as coisas, mas eram coisas que no fundo a gente gostava. A gente tava criticando a classe média, mas a gente também era de classe média. Então a gente falava até com certo carinho pelas coisas. Mesmo quando tava ironizando, não era assim de acabar, escrachar uma coisa[6].

Na procura de sua personagem o ator realiza um trabalho minucioso. Preocupa-se principalmente em como fazê-la, pois a forma que ela vai ter é o mais importante. Para isso, define pormenorizadamente, através de um planejamento racional, todos os seus detalhes. A criação coletiva contribui, pois permite que o ator controle todos os passos do processo. Como ele próprio faz cenários, desenha figurinos, escolhe adereços e objetos cênicos, é responsável pela imagem de seu personagem. A construção da personagem é em grande parte e construção dessa imagem, pois o que interessa primeiramente são os detalhes de figurino, adereços ou objetos que criam sua representação plástica. Um baú de roupas e tranqueiras, por exemplo, pode inspirar uma criação:

Quando eu pensava na minha roupa, pensava nos detalhes que iriam me ajudar – um óculos, um objeto que eu vou segurar – que vão me motivar a fazer tal ação. Se minha calça vai ser comprida, se vai ser curta, se vai ser justa, se vai ter cinto, se não vai. A roupa da Adélia, eu achei que tinha que ter oncinha. Eu fiz a roupa, pus uma flor, pus uma peruca, penteei do jeito que eu quero[7].

Como resultado desse processo de criação, o que vemos em cena não é a imitação de uma pessoa, mas a reunião de alguns traços exteriores que facilitam a identificação prática de alguém. Pode ser, por exemplo, uma peruca mechada, uma echarpe vermelha e rosa, um *tailleur* bem antiquado, todo amarelo, com detalhes de pele de onça na gola e punhos, uns sapatos altos de bico fino completados por meias de seda (com costura), óculos míopes e maços de cartas agitados por duas mãos nervosas. Acrescentando a tudo isso um eterno sorriso e uma voz simpática, o ator mostra com suficiência sua apresentadora de televisão.

5. *Idem, ibidem.*

6. *Idem*, p. 7.

7. *Idem*, p. 18.

101

102

103

104

105

A impressão que temos, como espectadores, é a de um suporte – o corpo do ator – onde foram colados retalhos de elementos diversos por meio dos quais a personagem é demonstrada num processo semelhante àquele que o ator usa para criar seus bonecos. Nestes, a matéria-prima utilizada – *papier-maché* – não permite sutilezas e determina uma forma tosca. A personagem que o ator compõe fica muito parecida com o boneco, imitando seu desenho esquemático e suscinto, sem sutileza de traços. Vendo as fotos dos espetáculos do grupo, fica evidente a semelhança entre atores, bonecos e cenários, formas distintas da mesma matriz.

Essa imagem homogênea da cena, construída com signos da mesma natureza, nos permite aproximar a forma de expressão do ator do Pod Minoga de um estilo característico das artes plásticas: o *kitsch*. O ator transforma seu corpo num suporte do *kitsch*, preenchendo-o de representações, símbolos e adornos, usando um excesso de elementos visuais para compor sua imagem. Esses elementos parecem desempenhar uma função decorativa, que torna evidente o disfarce do ator, mergulhado em camadas de maquiagem, figurinos e adereços.

É interessante notar que essa forma *kitsch* de composição é inteiramente apropriada às personagens representadas. O *kitsch*, além de um estilo, é também uma mentalidade resultante de uma condição sócio-cultural, caracterizada por valores exteriores que se transformam, com freqüência, em ritos ornamentais dessa classe. A função decorativa e exterior desses ritos permite ao ator exibi-los da mesma forma, compondo suas personagens sem profundidade, evidenciando seu disfarce, seu ornamento. Nesse caso, eliminar a decoração é o mesmo que eliminar a carne da personagem.

106

É evidente que o ator não usa o *kitsch* de forma inocente. Apropriando-se do estilo vai usá-lo de modo irônico. Para extrair sua crítica, cerca-se de um excesso de meios expressivos, de modo que esse atravancamento torne evidente o ridículo da personagem. Seu corpo ornamentado reproduz sua fala decorativa.

Eu não me lembro do texto agora, mas ela era uma pessoa que queria muito se mostrar. Era aquela cunhada que tinha ficado mais rica, sabe? Então ela chegava e falava que ia dar as cortinas velhas: "Não estão tão velhas, mas é que eu vou mudar a decoração da casa". Ela falava que tinha comprado uma queimada e ia substituir por uma marinha, porque as cortinas iam ser azuis[8].

O desenho esquemático das personagens lembra a linguagem de história em quadrinhos, com o rosto e o corpo do ator assumindo a qualidade de um fato plástico e transformando-se em suporte dos signos de uma série de padrões ligados a um tipo social determinado, conhecido dos espectadores. Convenções dessa linguagem visual são usadas para denotar claramente alguns significados. Como poderá um espectador, por exemplo, saber que está diante de um "boyzinho gênero delinqüente"[9]? O ator resolvia o problema de maneira simples. Permanecia o tempo todo do monólogo no centro do palco, limitando sua movimentação a um gingado de corpo ameaçador, primeiro signo inequívoco de seu mau-caratismo. Acrescentava a isso uma postura – quadril jogado para a frente, braços encurvados e distantes do corpo, pernas afastadas – e um figurino de calça e blusão de couro negro, cinturão largo na altura dos quadris, bota, óculos enormes e escuríssimos que cobriam metade do seu rosto e uma corrente presa aos punhos. A imagem do delinqüente estava completa.

107

8. *Idem*, p. 17.

9. Personagens de *Salada Paulista*, cena 4.

Carlos Moreno representa uma maneira de fazer teatro muito comum nas criações coletivas atuais, pois sua formação não passa por um treinamento tradicional, com exercícios de preparação de corpo, de voz e o conhecimento de técnicas especiais para a criação de uma personagem.

Preparação de corpo e de voz a gente nunca teve. Uma coisa que eu me lembro muito foi quando um amigo foi ver *Salada Paulista* e chegou para mim: "Mas que bárbaro você naquela hora do mordomo! Você faz uma postura! Onde é que você aprendeu isso?" E eu fiquei assim, sabe? Que eu não aprendi em lugar nenhum. (...) A formação que a gente teve nunca foi de aprender a andar, aprender a falar, aquela coisa de subir a escada como rei e descer como um mendigo. (...) Inclusive teve uma época que o Naum foi pra Bahia e veio uma mulher pra substituir ele. Ela tentou dar umas coisas de expressão corporal pra gente e a gente caiu na maior gozação em cima dela. Aquela coisa de fazer flecha, fazer bola, fazer árvore, essas coisas... A gente malhava mesmo essas coisas[10].

Como o ator recusa as técnicas tradicionais de construção da personagem, tem que descobrir sua próprias técnicas no processo de criação do teatro. Nessa descoberta, a intuição funciona como a principal auxiliar.

Essa peça que eu estou fazendo agora, *Parentes entre Parênteses*, começa com uma professora que vai contar a história da vida dela. Eu comecei a fazer a professora de um jeito, mas um dia eu estava fumando antes de começar o ensaio. Peguei o cigarro e comecei a fazer uma professora machona, assim de brincadeira, e o Flávio (o diretor) falou: "Mas é ótimo, é isso mesmo que tem que ser!" Porque eu peguei o cigarro e comecei a fazer a machona, eu nunca vou saber dizer. Mas foi o que ficou[11].

Pela necessidade de se expressar, o ator inventa no dia-a-dia da criação um jeito próprio de fazer teatro. Partindo de uma aceitação – não sei fazer o que se espera que um ator saiba – descobre uma maneira original de representar, usando sua inabilidade como ponto de partida. Já que não sabe falar direito, não sabe movimentar-se em cena e não quer esconder essas características, faz delas o ponto de partida para a criação de um estilo particular, que tem como marca exatamente essa falta de jeito.

Essa falta de técnica tradicional é em certa medida necessária dentro do tipo de teatro que o grupo pretende ("A gente quer dançar, vamos dançar, não tem que saber")[12], pois o ator inventa personagens adequados à sua maneira de representar. Se quer representar seu círculo mais íntimo, e não grandes papéis da dramaturgia clássica ou contemporânea, têm que encontrar uma nova maneira de fazê-lo.

10. CARLOS MORENO. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 15.09.1983, p. 13.

11. *Idem*, p. 15.

12. *Idem*, p. 7.

E personagens inventadas pelos próprios atores não exigem grandes acrobacias técnicas. Se o grupo escolhe para assunto da peça uma festa escolar de fim de ano ou o show de um grupo de paróquia, então personagens e atores compartilham a mesma falta de jeito para representar.

> Eu acho que uma característica que a gente tinha no Pod Minoga era de trabalhar com a nossa falta de habilidade. Era uma coisa bem descarada, a gente se punha a cantar, dançar, representar, sem saber fazer isso. Até no *Folias Bíblicas* era uma coisa gozada, porque era uma história de um grupo de paróquia que está montando um espetáculo de teatro. Então a gente meio que se protegia nessa falta de técnica do grupo de paróquia para esconder as nossas próprias falhas técnicas. Então você ficava assim: "Mas será que eles são tão bons atores que estão representando mal ou será que eles não sabem representar mesmo? Será que eles não sabem dançar ou sabem dançar tão bem que fingem que não sabem dançar?"[13]

Desse modo, um jeito amador de interpretar, identificado na falta de projeção de voz, em problemas de dicção, na ausência de um domínio corporal ou em dificuldades de movimentação, transforma-se, de defeito que é em outro tipo de teatro, numa característica original. A falta de segurança para representar combina perfeitamente com os assuntos representados e é fruto deles. Há um momento em que o ator deixa de ser parodista para confundir-se com quem lhe serviu de inspiração.

108

A expressão corporal não é muito utilizada na composição das personagens. Às vezes os atores trabalham seu corpo para criar posturas, mas na maior parte do tempo o que prevalece são

13. *Idem, ibidem.*

apliques e adereços que, colados ao corpo do ator, criam um aspecto físico diferente para a personagem. Assim, um enchimento nos quadris ou ombros, com formas inusitadas, pode substituir um movimento ou uma postura que sugeririam a mesma idéia.

109

O ator representa a maior parte do tempo parado e olhando diretamente para o público. A movimentação, quando existe, é pequena e parece vir mais de uma necessidade de colocar-se bem diante do público do que propriamente compor um *movimento* para a personagem. Para criar a apresentadora de televisão, por exemplo, o ator permanecia sentado num sofá, pernas flexionadas para o lado, imitando uma pose entre sensual e recatada, mãos e braços gesticulando exageradamente, mas com um gestual sem qualquer elaboração que procurasse transmitir significados especiais. Como resposta à carta de uma jovem que pedia conselhos sobre sua conduta com o namorado, por exemplo, o ator olhava fixo para a frente, e completava a advertência simplesmente abrindo os braços: "Perdeu aquilo, perdeu tudo".

110

O fato de o ator representar a maior parte do tempo parado tem relação com o tipo de peças que intepreta. Como a maioria delas é feita de monólogos justapostos, em lugar de contracenar com os companheiros de grupo, o ator dirige-se diretamente

ao público, transformando-o em coadjuvante e principal destinatário das falas e expressões.

Eu gostava de fazer *Salada Paulista*, gostava de fazer *Folias Bíblicas*, porque era uma coisa que, apesar de ter uma história, de serem várias personagens, praticamente eram monólogos juntos, colados, e eu adorava fazer essa coisa de chegar e falar de cara com o público, sabe? Essa peça, *Parentes entre Parênteses*, é a primeira peça em que eu estou tendo realmente experiência de contracenar com as pessoas, de uma falar uma coisa e eu respondo outra. Porque nas outras, mesmo a gente contracenando, era sempre cantando, era uma coisa marcada, cada um tem a sua vez de falar. É praticamente a primeira vez que eu tenho essa experiência de responder e reagir ao que alguém está falando[14].

Como todos os espetáculos do Pod Minoga são musicais, a dinâmica das coreografias serve de contraponto a essa quase imobilidade do ator na representação.

111

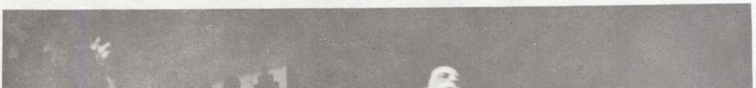
112

Outro recurso usado pelos atores na construção da personagem é a mímica, executada com movimentos simples, sem qualquer elaboração mais minuciosa que pretenda estilização de gestos. Algumas cenas de *Salada Paulista* são totalmente representadas através de mímica, algumas imprevisíveis, como simular

14. *Idem*, p. 19.

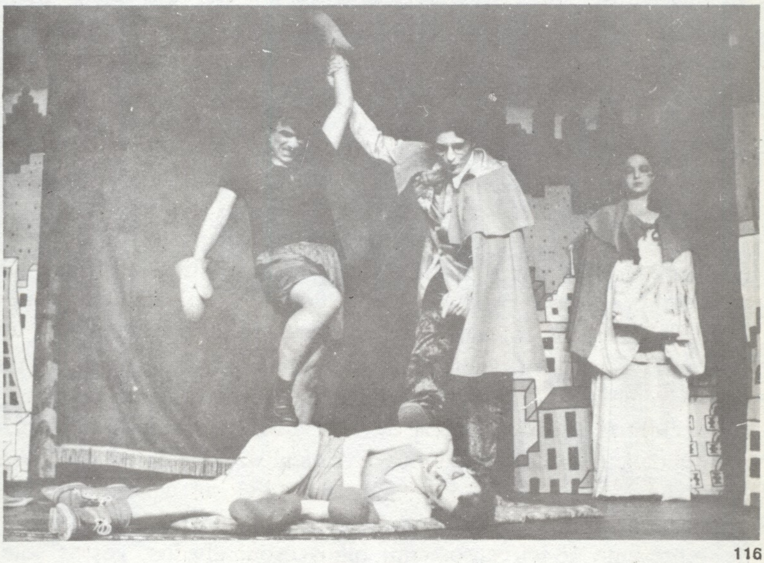
um atropelamento com socos e pontapés, outras evidentes como o duelo de um milionário enfastiado com seu mordomo.

113



114

115



116

A exuberância visual na construção das personagens dá ao texto a função de complemento, de reforço a uma atitude que a imagem já explicitou. O que o ator diz é sempre um auxílio para a quantidade de pormenores visuais que cria para sua personagem. Quando o "boyzinho gênero delinqüente" entra em cena, por exemplo, é muito previsível que seu texto vá acompanhar os clichês de sua imagem. As primeiras falas não deixam nenhuma dúvida:

> O negócio é o seguinte. Eu tenho uma motoca 1500, que dá um esmerilho no Ibirapuera todo domingo, na maior. Mas tinha uma coisa que me faltava, saca? Daí um dia eu saí encucado e tava largando o pau na marginal, quando de repente... foquei uma mina com uma vasta cabeleira loira. Um look incrível. Foi aí que um *feeling* foi tomando conta do meu *body*[15].

Para falar seu texto, o ator não se preocupa muito com o sentido das palavras, mas em criar um modo de pronunciá-las. Procura, para isso, uma voz característica que acompanha a personagem do começo ao fim e a diferencia das demais. Como não interessa às necessidades da personagem distinguir sentidos ou intenções nas falas, o ator não inflexiona o texto, mantendo-o num mesmo diapasão.

Além disso, não se preocupa com uma dicção perfeita ou problemas de projeção de voz. Os textos são falados de um jeito comum, natural do ator, valorizados apenas por um *timing* perfeito para a comédia, conseguido através de pausas exatas e acentuação de palavras-chave, responsáveis pelo ritmo especial das falas, que as torna engraçadas.

Tanto na fala como na construção total da personagem, o ator usa uma série de clichês artísticos que povoam nossa tradição cultural. Há uma tentativa deliberada de apropriação desses clichês – de circo, de cinema, de teatro de revista, de ópera – transformando-os num produto com características próprias. O ator não pretende reproduzir com fidelidade uma linguagem artística, mas apenas referir-se a ela: não quer representar como no teatro de revista, mas citá-lo, fazendo de sua interpretação um exercício de estilo. Como os elementos formais desse outro circuito cultural são deslocados de seu contexto original, perdem a naturalidade, ficando estranhos e ridículos. Em *Salada Paulista* havia uma cena onde uma banda de religiosos apresentava um drama para contrapor as forças do bem e do mal usando signos de representação circense, com olhos esbugalhados, gestos solenes e marcados, voz empostada.

15. *Salada Paulista*, cena 4, p. 11.

117

Até aqui falamos de Carlos Moreno como um ator do Pod Minoga, com um estilo de representar característico de seu grupo. Mas não podemos negar que seu trabalho tem algumas particularidades que o tornam especial.

O traço mais marcante no seu jeito de representar é a comicidade, que num primeiro momento não parece ser fruto de um trabalho, mas natural do ator.

Investigando melhor percebemos que o motivo da graça é principalmente uma falta de jeito, uma rigidez composta propositalmente e causada por mudanças bruscas de atitude, aparentemente involuntárias que não dão às personagens a agilidade necessária para as ações mais corriqueiras. Analisando seu trabalho para um comercial de televisão da Bombril, o ator fala da procura consciente da personagem "desastrada".

> Então eu comecei a pensar: "O que o *Jornal Nacional* tem?" Tem o papel na mesa, tem uma caneta que eles ficam brincando e não escrevem nada, tem microfone. Então, para aquele fim específico, o que eu posso fazer? Morder a caneta, me lambuzar. Levar um choque no microfone, tirar o microfone e rasgar o paletó[16].

Se essa rigidez é composta, a maneira de falar é mais uma característica pessoal que o ator leva para a cena. O ritmo pausado, a pronúncia arrastada das sílabas, com ênfase nos "erres", que lembra o sotaque do interior de São Paulo, dá às personagens uma familiaridade responsável pela cumplicidade imediata com o

16. CARLOS MORENO. Entrevista à Divisão de Pesquisas do CCSP, 15.09.1983, p. 31.

público. Ator e espectadores parecem velhos conhecidos que compartilham durante algumas horas a sátira de seu meio cultural, rindo de uma experiência comum.

Carlos Moreno representa uma nova maneira de ser ator, presente nas criações coletivas dos grupos de teatro.

Esse ator coletivo é resultado de um novo processo de trabalho, onde o centro de interesse desloca-se do indivíduo, enquanto criador de uma personagem, para um coletivo que se constrói através do trabalho teatral. Não existe mais o indivíduo especialista na arte de representar, que consegue adaptar sua técnica às exigências ocasionais de um texto ou papel, mas um coletivo construído através do trabalho no grupo. Ao contrário do outro ator, eclético, que pode formar-se de maneiras diversas – por escolas, pela experiência no palco com diretores ou atores que transmitem determinados caminhos de criação ou ainda pelo convívio com mestres – o ator coletivo forma-se dentro de seu grupo, dividindo um processo de criação com companheiros que têm sobre o resultado cênico a mesma responsabilidade. Isto dá aos atores um modo de expressão comum, adquirido no convívio dentro de um mesmo processo de trabalho.

Nesse processo a elaboração da personagem não é individualizada, já que sua construção acontece pela colagem de elementos que cada ator do grupo oferece. Reunidas as várias interpretações numa só, cabe a determinado ator mostrá-la. Quando Carlos Moreno menciona as personagens criadas por todos e apresentadas por alguns, refere-se à socialização de um trabalho que, em outro contexto, é encargo de um único indivíduo. Na verdade, condições materiais não tradicionais de criação, como a produção de um espetáculo coletivamente, sem divisão nítida entre funções consideradas "artísticas", como a atuação, e "técnicas", como a confecção de cenários, alteraram a prática de interpretação, transformando o ator num criador de teatro, que escreve textos, idealiza figurinos, confecciona telões e também representa. Isso cria um tipo de representação que podemos chamar de não especializada. O ator coletivo não é um especialista na arte de interpretar personagens. Por exigência de sua prática, onde não há divisão rígida de tarefas, desenvolve várias aptidões para confeccionar seu teatro. Tem que fazer de tudo um pouco, desde as improvisações iniciais até a confecção final de um figurino. Geralmente entendemos o ator especialista como aquele que possui em sua bagagem técnica um instrumental diversificado que lhe permite o ecletismo. Sua técnica seria um instrumento neutro, usado indiscriminadamente para um ou outro teatro sem afetar-lhe a substância e lhe garantiria a condição sócio-profissional de ator.

Pensemos inicialmente na neutralidade técnica. Um treinamento de ator baseado, por exemplo, em colocação de voz, aprendizado de posturas, preparação psicológica para reproduzir determinadas emoções foi criado para responder às exigências de um teatro de texto concentrado na existência de personagens fortemente caracterizadas. O método Stanislavski, amplamente difundido no Brasil com variantes e adaptações, desenvolveu-se com esse teatro. O processo criador de reviver permite ao ator identificar-se com a personagem, viver seu papel e interpretá-lo para o público através de determinadas atitudes, inflexões e timbres de voz, maneiras de andar e olhar, expressões de corpo que reproduzem o modo de ser de uma pessoa real. Para realizar essa mimese realista o ator tem que equipar-se através de um treinamento específico, que lhe ofereça certos recursos técnicos.

Mas esse treinamento, criado para um tipo de teatro, pode solidificar-se em formas que envolvam e anulem outros projetos de encenação. Quando as técnicas são desvinculadas da proposta artística que as originou tornam-se artifícios mecânicos, barreiras para a explosão de novos modos expressivos.

O método de ação inconsciente foi criado para responder ao contexto teatral representado pela dramaturgia realista. Outros criadores, com outro projeto artístico, viram-se obrigados a buscar seu próprio método porque aquele não servia a seus objetivos. Quando Artaud, por exemplo, denuncia a submissão do intérprete ao estereótipo mimético, percebe que o ator realista não pode servir a um teatro que aspira exteriorizar estados afetivos elementares, articulando-os num verdadeiro sistema semiótico criado por figurinos, gesto e voz. Do mesmo modo Brecht ao propor o ator épico reconhece que seu teatro requer o distanciamento como técnica de trabalho. São exemplos de como as diversas técnicas de ator são apropriadas para algum teatro e se usadas indiscriminadamente, terminam por amoldar a seu estilo tentativas de outra natureza. Uma técnica nunca é neutra. O ator especialista é sempre especializado em algum teatro.

A afirmação não anula um relativo ecletismo desse ator. Apesar de ser evidente que ele trabalha dentro de uma gama determinada de possibilidades interpretativas, consegue colocar-se a serviço. Possui uma técnica que lhe permite ser intérprete de algo. Sua voz é colocada, seu corpo está apto a reproduzir certas posturas necessárias à representação do papel, seu desempenho objetiva detalhes de cuidadosa elaboração psicológica e gestual.

Já o modo de expressão do ator coletivo não pode desvincular-se do contexto onde se originou. Ao contrário do ator virtuose, que pode adaptar-se com relativa facilidade a certos tipos

de papel pois sua condição de intérprete exige e faculta essa versatilidade, necessária ao desempenho de seu ofício, o ator coletivo adquire através do processo de trabalho em grupo uma maneira especial de representar, que não pode ser dissociada do tipo de teatro que a originou. Seu modo de expressão nasce com a criação coletiva e se transladado para outro tipo de cena corre o risco de descaracterizar-se ou mostrar-se inapropriado. Quando um ator abandona o grupo para aventurar-se em outro tipo de trabalho, a inadequação é evidente. Os resultados insatisfatórios demonstram que mudando de projeto artístico o ator passa a necessitar de uma técnica tradicional, que lhe possibilite ser intérprete. Na maior parte das vezes vai procurá-la, entendendo seu modo de expressão como carência.

O ator coletivo não tem um instrumental que lhe permita fazer-se intermediário na recriação de indivíduos/personagens, tornando-se uma realidade mediadora de pessoas fictícias. Sua técnica está comprometida com seu teatro. Só consegue trabalhar seguindo seu processo de criação, ou seja, criando todos os elementos que vão compor o espetáculo. Unifica em si todas as atividades do teatro e vai construí-las conjuntamente. O tema do trabalho estará ligado à interpretação, à ocupação do espaço, à concepção de cenários. Não é possível isolar a técnica de atuação desse mecanismo geral de construção da cena. O ator coletivo não aprende a ser intérprete no sentido de colocar-se como mediador de um mundo imaginário projetado pelo texto. Aprende a ser criador, a participar da invenção de sua temática, da concepção geral da cena, do levantamento e organização da produção.

Seu teatro não existe em função de alguma coisa – um texto dramático, uma mensagem política, uma corrente estética – mas está centrado no próprio ator, que exibe a si mesmo como conteúdo. O que se mostra em cena é uma *performance*, um modo de execução. Por exemplo, como o Pod Minoga, à sua maneira, apresenta São Paulo. *Salada Paulista* é o recorte da cidade feito por esse grupo, onde importa menos a realidade paulistana e mais a mediação, da qual o ator é sujeito: é ele que vê e mostra a classe média paulistana. O que nós, espectadores, vemos em cena, é um modo de execução: a maneira como o Pod Minoga mostra São Paulo.

O que interessa na criação coletiva é essa maneira de mostrar, composta por uma série de habilidades próprias que o ator desenvolve no ato de criar sua *performance*.

7. Sobre o Trabalho do Ator

Hoje em dia, o ator empenha-se em personificar um personagem e em interpretá-lo; amanhã, ele tentará representá-lo e interpretá-lo; um dia, ele mesmo o criará. E assim renascerá um estilo.

GORDON CRAIG

Após descrever diversos processos de criação em teatro, poderíamos perguntar se estas experiências singulares, tanto na carreira destes atores como em uma história teatral de qualquer abrangência, podem indicar sentidos ou servir de exemplo para a totalização de um trabalho teatral que começa na formação do ator, em seu treino, até desembocar num desempenho onde o ator já domina tecnicamente à sua maneira os componentes de uma interpretação?

É evidente que sim. Se não como exemplo ao menos como experiência vivida, as descrições dos atores de sua criação e desempenho em um trabalho atestam uma possibilidade realizada.

Seria imprudente talvez esquematizar generalizações a partir da totalidade desse processo criação-desempenho, visto que em sua inteireza reside a verdade do trabalho do ator em seu aspecto mais recôndito e, simultaneamente, de maior publicidade. Porém, a generalização pode incidir sobre níveis decupados deste processo inteiro.

A respeito dessa totalidade que constitui um trabalho parece evidente que embora ele se dê singularmente, retoma e por ve-

zes ultrapassa uma série de estágios de desenvolvimento e elementos que estavam presentes na carreira de um ator. Como vimos, a disponibilidade de um instrumento, o discernimento de idéias em um nível agudo de sutileza, o recurso a uma técnica de ator que exige um treino específico, são variantes que se definem para um trabalho e, por vezes, para uma carreira inteira.

Porém, para pensarmos em um treino do ator, em uma aprendizagem especificamente teatral que habilita um profissional, falar genericamente por meio de categorias não dá conta da diversidade que constitui a nossa cena. Um treino pode ser um aprendizado conjunto do uso da voz, do corpo, um estudo detalhado de dramaturgia, como pode ser também o despir-se de freios e convenções que tornam a expressão algo estritamente construído. Sua variação de qualidade forma sua possibilidade de diferenciação.

O que ocorre é que um treino não é jamais neutro. Ele forma literalmente o ator, preparando-o para o desempenho em um teatro. Dependendo de seu norte específico, ele vai exigir do ator um longo percurso para que este atinja uma maturidade no desempenho. Ou então, vai propiciar ao intérprete atingir uma soltura tal que bastará para ele expressar em cena um ponto de vista imediato transcrito em linguagem teatral.

A neutralidade reclamada por uma formação que pretende o ator versátil para representar em um teatro que encena textos – dado o treino do corpo, de voz e de capacidade sensível, que impedimentos há para o desempenho em qualquer gênero de teatro? – parece cair por terra com a perspectiva aberta ao teatro pela criação coletiva, pela prática da *performance*, pela mistura complexa de linguagens. Mas também não é verdade que este ponto de vista esteja ultrapassado. Toda a novidade buscada no desempenho inacabado, não encarnado psicologicamente e também não crítico estritamente, usa, ainda que apenas como referência, a preparação do ator definida para um teatro de texto, para um teatro que tem seu ponto de partida na dramaturgia.

Conforme avançamos na direção do processo de criação, que se dará de maneira única em cada montagem, mas que obedece a certas etapas comuns para cada ator na maioria das vezes, vemos ainda mais claramente a neutralidade de um treino, e mesmo aquela de apenas dominar um instrumento, ceder a um comprometimento estreito com aquilo que se quer atingir com a criação artística. O ator empenha-se aqui em constituir uma obra, dotada de determinadas características que, para ele, traduzem melhor um mundo ou uma proposta determinada endereçada ao público espectador.

E talvez aqui entremos no terreno de uma diversidade e de uma multiplicidade difíceis de totalizar. No trabalho que empreendemos, ela estava minimamente colocada nas tendências diferentes em que trabalham os atores entrevistados. A tendência, no entanto, se constitui na maneira como uma linha de encenações superpostas revelam entre si semelhanças fundamentais. Estas poderão se dar em níveis bastante diferenciados: numa proposta global para a sociedade através do teatro, numa afinidade na linguagem teatral que as encenações manipulam, na idéia de como devia estar em cena um ator, na escolha de um repertório, enfim, em um sem-número de parâmetros comparativos.

Como idéia última do processo de criação, podemos entender então um caminho que segue determinadas concepções da arte defendidas pelos realizadores, e que filtram da obra em construção aquilo que não se deseja para ela como característica constituinte.

Este processo assim descrito parece demasiadamente racional. O plano intuitivo que move a criação é evidentemente fundamental. Podemos até dizer que uma direção tomada pelo ator na carreira depende em grande parte do peso que sua parte emotiva, seu manancial de substância para o trabalho, exercerá no equilíbrio da escolha. Assim, é evidente que o trabalho caminha na maioria das vezes para um discernimento explícito daquilo que se quer elaborar, mas é importante ressaltar que esse rumo escolhido guarda uma relação de profunda afinidade com a pessoa que o executa. Em tempo, afinidade pode ser, muito antes de uma identidade direta, uma semelhança na maneira de pensar e na voltagem de sentir. A *afinidade* também acaba por estabelecer uma capacidade de expressão *afim* com aquilo que se quer comunicar.

Poderíamos pensar que o estilo de um ator se configura nesse jogo de afinidades: do ator para com aquilo que ele escolhe como trabalho e a tendência que passa a abarcá-lo, alimentando de determinadas idéias uma carreira teatral. O universo onde se move a criação supre o ator de determinados parâmetros às vezes muito precisos. Quanto mais se busca numa direção mais se permite que os elementos que a constituem ganhem uma dinâmica que engendra um próximo passo. O sentido da opção acaba por estabelecer uma organicidade entre escolha, criação, técnica, representação.

Toda criação é carregada, sustentada, operada por meio de uma técnica. Na técnica, ou nas definições de técnica que pudemos recolher dos atores, novamente, em cada um deles, uma coerência interna se estabelece. Não é possível, a menos que se

queira através do conceito técnica nada mais que uma aproximação superficial com outros fazeres artísticos ou não, entender a técnica desvinculada desse encadeamento entre treino, processo de criação do ator e a tendência que perspectivamente se observa em uma carreira teatral. Porque mesmo tomada como uma categoria nomeável – o uso da voz, por exemplo – a técnica não parece nomear as mesmas coisas para cada ator.

Embora para o ator o conceito técnica tenha uma restrição operacional, é possível ver que a técnica do ator é o resultado de um comprometimento com um determinado tipo de teatro. Este exige *um* desempenho e em função dele cria-se uma capacidade específica para a atuação. A operacionalidade cederia então seu lugar neutro para um comprometimento que é o detonador daquele aprimoramento. A técnica só adquire seu sentido último no desempenho, embora a referência a ela seja a de um patamar para ele, que o antecede portanto.

O ator fará uso do conceito técnica para visualizar uma parte que ele aprende a entretecer no seu trabalho. É através de uma relação pessoal e única com este suporte que ele desenvolve sua capacidade de expressão. O que para um ator é colocar a voz em volume audível, compatível com as dimensões da sala de espetáculos, para outro é dar à personagem um tom de voz ou uma variação de tons de voz que exprimam diferentes estados sentimentais. Perguntar-se-ia: mas não são dois momentos completamente diferentes, embora, falem da voz?

Poder-se-ia responder que, assim colocada, a diferença fica pouco discernível. Quem sabe ao se acrescentar a informação de que o primeiro ator pretende um desempenho sobretudo em textos consagrados de comédia, drama ou tragédia, e o segundo empenha-se em textos que aprofundem estados sentimentais quase puros, quase míticos, em um teatro de expressão exacerbada e também, curioso, em salas cujas dimensões são infinitamente pequenas se comparadas à voltagem do que se desenvolve em cena, aí sim talvez tenhamos a possibilidade de entender a conexão interna que se estabelece entre a definição de uma categoria técnica como o uso da voz e um trabalho teatral inteiro.

O mesmo poderíamos examinar em relação ao uso e entendimento do corpo, e seu acabamento em uma postura cênica. O que para um ator é colocar-se numa postura de personagem para outro isto pode, negativamente, apagar um jeito de ser do ator que é aquilo que importa ver em cena. Quando se faz um trabalho com um texto teatral que situa personagens, época, trama, é necessário voltar-se para uma dimensão que examina os comportamentos em cena, o vestuário, o ambiente, para que assim se con-

siga ou um retrato fiel, ou a impressão de uma articulação entre as partes da montagem, ou ainda uma aparência que se desincumba da comunicação com o público. É inteiramente diferente trabalhar no palco apenas as potencialidades do ator através do que ele mesmo articulou para trazer à cena em inúmeros quadros sucessivos. O corpo aqui também é um corpo vestido à caráter, postado à caráter. Ele é um corpo que deve render para aquela experiência uma capacidade ágil de conter vários tipos, diferentes personagens minimamente contextuados.

A diferença entre esses atores reside na função que passam desempenhar em cada teatro. Em um, a serviço de uma representação, o ator interpreta uma personagem e isso requer dele uma eficácia bastante determinada. Noutro em causa própria, o ator interpreta a si mesmo na representação. Em um terceiro, podemos pensar o ator como um intérprete do mundo. Ele não se coloca transparentemente em cena mas também não se oculta inteiramente numa vida de ficção. Ele almeja transformar-se em um sentimento coletivo, comum a muitos e por isso não personificado em ninguém.

Assim, e sem que com isso pretendamos preferir ou valorizar determinado teatro, uma existência múltipla de teatros se impõe àquele que tenta tratar do trabalho do ator. O trabalho do ator é uma categoria, entre outras, da engrenagem teatral. É certo porém que o seu *status* varia de contexto a contexto. Num trabalho com um texto, determinado fortemente por um diretor, o ator pode até guardar uma posição subalterna com a totalidade da obra. Ele a executa mas pode porventura ser substituído. Num grupo onde é o manancial mesmo do trabalho, ele assume uma posição central. Sem ele o grupo é outro e por conseguinte o trabalho também.

Quando se estuda qualquer outra atividade que integra o teatro, parece evidente que a busca e descoberta de um compromisso entre o que se realiza, onde e para quem aquilo é feito, formam um todo que traduz uma obra integralmente.

O trabalho do ator tem seu ponto possível de fuga no desempenho teatral. Nele se traduz, perspectivamente também, todo um processo que harmonizou e lapidou diversas partes componentes. Tal como num quadro, onde o ponto de fuga é construído como projeto e alcançado no fazer, o desempenho totaliza e com isso conclui um projeto artístico. A diferença – a especificidade do teatro propriamente – é que ele comporta enquanto fim uma variação que corresponde à vivência diária desse fim.

O desempenho em cena se dá como fim e como um começo. Há nesse momento um outro contato. Uma corrente se enca-

deia e supre de energia um protótipo armado. A condição mesma do ator se revela aqui. Ele se perde naquilo que faz, para encontrar-se de novo na repetição do seu trabalho. Tudo o que se construiu ganha a inteireza da unidade. Nada é discernível especificamente.

Ao lidar com a sutileza ou a caricatura ou a verve ou a exacerbação, o ator conjectura uma outra existência. Do lado de lá, vivendo nela, ele decide a ampliação de nossa geografia sensível. Que direção tomará para ser seguido por aqueles que o assistem.

Há, evidentemente, um outro lado nisso tudo que é uma última aproximação do teatro aos demais fazeres. Ele se repete, ele se apresenta em temporadas. Diariamente, uma engrenagem se move para executar a função. Como é, para o ator, essa repetição?

Por exemplo, eu uso notícia de jornal às vezes para chorar. Porque eu tenho que chorar em cena, escorrer lágrimas. Toda noite, duas sessões sábado, duas de domingo. Depois de seiscentas representações, os modelos estão um pouco esgotados. Então você tem que beber em tudo: no jornal, na notícia que vem da tua família... Eu me lembro uma vez, por exemplo, que o Zé me contou de uma professora de voz minha que estava passando muito mal no Rio. E eu percebi que ela ia morrer, há muito tempo que ela estava ameaçando. E na sessão, eu fiz aquela sessão dedicada a ela, e por coincidência ela morreu durante aquela sessão. E foi de uma carga incrível, de uma emoção incrível. E era nítido o tempo todo que o choro do Molina era por ela[1].

Eu já fiz a Júlia de cinco mil maneiras diferentes. De cinco mil maneiras diferentes mesmo! Então me proponho, por exemplo, fazer uma Júlia profundamente mal humorada um dia. Ela tem um profundo mau humor. Ela tem um profundo desprezo por tudo aquilo que a cerca. Às vezes tinha medo de entrar em cena com essa proposta, medo de azedar o espetáculo. Mas fica tão engraçado se realmente ela fica mal humorada, desprezando, entediada, chateada. O público começa a rir, e fica tão engraçado, e você não faz concessão: ela fica chateada mesmo, mal humorada. Tem outros dias em que eu procuro a doçura só, a elegância, só os bons sentimentos. Então ela é muito frágil. Ela é muito delicada. Ontem ela era simpática, vibrante assim, para cima, positiva. Às vezes eu tento levá-la como se ela fosse um passarinho, uma borboleta. E penso mesmo em passarinho e borboleta enquanto conto essa história dela[2].

Há muitas outras maneiras de se manter um desempenho. No entanto, mais uma vez todas elas parecem guardar uma relação profunda, uma coerência mesmo, com o processo de criação e o treino do ator. E, por último, com uma atitude dele perante o teatro.

1. RUBENS CORRÊA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, pp. 23-24.

2. MARÍLIA PERA. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, p. 11.

Esta atitude que define e personaliza o ator deixa transparente uma característica fundamental do trabalho do intérprete. Rubens Corrêa, na determinação de encontrar uma essência humana possível; Marília Pera na perfeição do ator/instrumento; Antonio Fagundes, no jogo em cena que explicita o teatro; Paulo Autran, na busca de uma verdade artística que se dá na construção de um outro mundo; os atores do Asdrúbal, no instaurar um teatro limpo de técnica, na criação de uma nova técnica e um outro teatro; Carlos Moreno, ainda enquanto ator do Pod Minoga, numa ausência daquilo que denominaríamos correntemente como dramático. São, neste sentido, seis maneiras de como acontece uma vida teatral, de como ela se personaliza e torna-se pública, coletiva.

Na distância entre intenção e gesto, ou em sua estreita relação, uma época manifesta suas possibilidades de estetização da vida. A vida, assim, flui diferente.

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

DORT, Bernard. *Théâtre en jeu*. Paris, Seuil, 1979.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Tradução de Hesídio Facó. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

GORKI, Máximo. *Os Pequenos Burgueses*. Tradução de Gina de Freitas. Lisboa, Prelo, 1975.

KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara 2*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1971.

PUIG, Mamuel. *O Beijo da Mulher Aranha*. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

SILVA, Lafayete. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1938.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo, Perspectiva, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

Índice de Ilustrações

Rubens Corrêa

1. José de Abreu (Valentin) e Rubens Corrêa (Molina) em *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig. Direção: Ivan de Albuquerque. 1982. Teatro Ruth Escobar. Fotógrafo: Emídio Luisi.

2 - 6. Rubens Corrêa (Molina). *Idem.*

7. José de Abreu (Valentin) e Rubens Corrêa (Molina). *Idem.*

8. Rubens Corrêa (Molina). *Idem.*

9 - 12. Rubens Corrêa (Molina). *Idem.*

13 e 14. Rubens Corrêa (Molina) e José de Abreu (Valentin). *Idem.*

Marília Pera

15. Fábio Junqueira (Jean Paul Pernois), Marília Pera (Júlia Lambert) e Thiago Santiago (Roger) em *Adorável Júlia*, de Somerset Maugham, Guy Bolton e Sauvajon. Direção: Marília Pera. 1983. Teatro Brigadeiro. Fotógrafo: João Caldas.

16. *Em primeiro plano*: Guti Fraga (porteiro) e Marília Pera (Júlia); *ao fundo*: Marga Abi-Ramia (Eva), Heleno Prestes (Barão Henry), Thiago Santiago (Roger), Tamara Taxman (Zina Devry), Chico Ozanan (Adriano). *Idem.*

17. Marília Pera (Júlia Lambert) e Thiago Santiago (Roger). *Idem.*

18. Thiago Santiago (Roger) e Marília Pera (Júlia Lambert). *Idem.*

19 e 20. Marília Pera (Júlia Lambert). *Idem.*

21. Heleno Prestes (Barão Henry) e Marília Pera (Júlia Lambert). *Idem.*

22. Marília Pera (Júlia Lambert) e Marga Abi-Ramia (Eva). *Idem.*
23. Thiago Santiago (Roger), Marília Pera (Júlia Lambert), Fábio Junqueira (Jean Paul Pernois) e Tamara Taxman (Zina Devry). *Idem.*
24. Odilon Azevedo e Dulcina de Moraes em *A Doce Inimiga*, de André Paul Antoine. Cia. Dulcina-Odilon. Década de 50. Rio de Janeiro. Fotógrafo: Carlos.
25. Marília Pera (Júlia Lambert) em *Adorável Júlia.*

26 - 35. Marília Pera (Júlia Lambert) e Fábio Junqueira (Jean Paul Pernois). *Idem.*

Antonio Fagundes

36. Serafim Gonzales (comissário chefe), Antonio Fagundes (louco) e Tácito Rocha (Andrea) em *A Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo. Direção: Antonio Abujamra. 1982. Teatro Brasileiro de Comédia. Fotógrafo: Emídio Luisi.
37. Antonio Fagundes (louco). *Idem.*

38 - 40. Ileana Kwasinski (jornalista) e Antonio Fagundes (louco). *Idem.*

41. Serafim Gonzales (comissário chefe), Antonio Fagundes (louco) e Tácito Rocha (Andrea). *Idem.*
42. Serafim Gonzales (comissário chefe), Ileana Kwasinski (jornalista), Antonio Fagundes (louco) e Tácito Rocha (Andrea). *Idem.*
43. Serafim Gonzales (comissário chefe), Antonio Fagundes (louco) e Tácito Rocha (Andrea). *Idem*
44. Antonio Fagundes (louco). *Idem.*
45. Sergio Oliveira (Flamínio) e Antonio Fagundes (louco). *Idem.*
46. Antonio Fagundes em *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Telles. Direção: Antonio Abujamra. 1976. Teatro Aliança Francesa. Fotógrafo: Ruth Toledo.
47. Antonio Fagundes (Dr. Frederich Treves) em *O Homem Elefante*, de Bernard Pomerance. Direção: Paulo Autran. 1981. Teatro FAAP. Fotógrafo: Ruth Toledo.

Paulo Autran

48. Paulo Autran (John) em *O Grilo da Lareira*, de Charles Dickens. Direção: Ziembinsky. 1951. Teatro Brasileiro de Comédia. Fotógrafo: Fredi Kleemann.
49. Paulo Autran (Jorge Duval) e Cacilda Becker (Margarida Gauthier) em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Direção: Luciano Salce. 1952. Teatro Brasileiro de Comédia. Fotógrafo: Fredi Kleemann.
50. Paulo Autran (Felipe) em *Uma Certa Cabana*, de André Roussin. Direção: Adolfo Celi. 1953. Teatro Brasileiro de Comédia. Fotógrafo: Fredi Kleemann.
51. Paulo Autran em *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Direção: Flávio Rangel. 1965. Teatro de Arena (Rio de Janeiro). Fotógrafo: não identificado.
52. Graça Mello (Tirésias), Paulo Autran (Édipo) e coro em *Édipo Rei*, de Sófocles. Direção: Flávio Rangel. 1967. Teatro Maria Della Costa. Fotógrafo: não identificado.

53. Paulo Autran (Mestre Carpina) em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Direção: Silnei Siqueira. 1969. Teatro Bela Vista. Foto: Arquivo Derly Marques.

54. Paulo Autran (Macbeth) em *Macbeth*, de William Shakespeare. Direção: Fauzi Arap. 1970. Teatro Maison de France (Rio de Janeiro). Fotógrafo: não identificado.

55. Paulo Autran (Sousa), Carmen Silva (Lu), Mauro Mendonça (Jorge), Karin Rodrigues (Neli) em *Em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção: Antunes Filho. 1972. Teatro Itália. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista.

56. Paulo Autran (Sousa) e Carmen Silva (Lu). *Idem.*

57. Isaias Almada (Frade), Paulo Autran (Quixote), ator e personagem não identificados e Grande Otelo (Sancho) em *O Homem de La Mancha*, de Dale Wasserman. Direção: Flávio Rangel. 1972. Teatro Manchete (Rio de Janeiro). Fotógrafo: não identificado.

58. Paulo Autran (Quixote). *Idem.*

59 - 60. Paulo Autran (Dr. Martin Dysart) em *Equus*, de Peter Shaeffer. Direção: Celso Nunes. 1975. Teatro Maria Della Costa. Fotógrafo: não identificado.

61. *De costas*: Henriette Morineau (Dama de Violeta) e Paulo Autran (Dr. Knock) em *Dr. Knock*, de Jules Romain. Direção: Paulo Autran. 1976. Teatro Anchieta. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista.

62. Abrahão Farc (o farmacêutico) e Paulo Autran (Dr. Knock). *Idem.*

63. Nathália Timberg (Linda Loman) e Paulo Autran (Willy Loman) em *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller. Direção: Flávio Rangel. 1977. Teatro Maria Della Costa. Fotógrafo: Ruth Toledo.

64. Zé Carlos Andrade (Howard) e Paulo Autran (Willy Loman). *Idem.*

65. Herson Capri (Happy Loman), Lorival Pariz (Biff Loman), Paulo Autran (Willy Loman). *Idem.*

66. Paulo Autran (Willy Loman). *Idem.*

67 - 68. Nathália Timberg (Linda Loman) e Paulo Autran (Willy Loman). *Idem.*

69. Paulo Autran (Roberto) e Odilon Wagner (George) em *Traições*, de Harold Pinter. Direção: José Possi Neto. 1982. Teatro FAAP. Fotógrafo: Emídio Luisi.

70. Odilon Wagner (Roberto) e Paulo Autran (George). *Idem.*

71. Paulo Autran (George) e Odilon Wagner (Roberto). *Idem.*

72. Odilon Wagner (Roberto) e Paulo Autran (George). *Idem.*

73 - 80. Paulo Autran (Pedro Lannes) em *A Amante Inglesa*, de Marguerite Duras. Direção: Paulo Autran. 1984. Teatro Procópio Ferreira. Fotógrafo: João Caldas.

Asdrúbal Trouxe o Trombone

81. O elenco (Leões) em *Trate-me Leão*, criação coletiva do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Direção: Hamilton Vaz Pereira. 1978. Teatro Ruth Escobar. Fotógrafo: Teresa Pinheiro.

82. Perfeito Fortuna (Pedro), Nina de Pádua (Virginia), Regina Casé (Balu), Evandro Mesquita (Marquito), Patrícia Travassos (Andrea) e Luis Fernando Guimarães (Daniel). *Idem.*

83. Evandro Mesquita (Marquito), Patrícia Travassos (Quem Parte), Nina de Pádua (Virginia), José Paulo Pessoa (Charles), Perfeito Fortuna (Pedro). *Idem.*
84. Patrícia Travassos (Suely), Perfeito Fortuna (Paulo), Evandro Mesquita (Matraca), Regina Casé (Vanessa), Luis Fernando Guimarães (Conde), Nina de Pádua (Louise), José Paulo Pessoa (Caique). *Idem.*
85. Regina Casé (Julita) e Patrícia Travassos (Gilda). *Idem.*
86. O elenco (Leões). *Idem.*
87. Luis Fernando Guimarães (Djamil) e Regina Casé (Julinha). *Idem.*
88. *Em pé:* José Paulo Pessoa (Cezar), Nina de Pádua (Sarita), Perfeito Fortuna (Dudu), Patrícia Travassos (Alcione), Regina Casé (Teresa), Evandro Mesquita (João Carlos); *deitado*: Luis Fernando Guimarães (Nestor). *Idem.*
89. Luis Fernando Guimarães (Conde), Nina de Pádua (Louise), Regina Casé (Vanessa), José Paulo Pessoa (Caique), Patrícia Travassos (Marie), Perfeito Fortuna (Paulo), Evandro Mesquita (Matraca). *Idem.*
90. Nina de Pádua (Beth), Perfeito Fortuna (Guilherme) e Regina Casé (Julinha). *Idem.*
91. Luis Fernando Guimarães (Jorge) e Patrícia Travassos (Gilda). *Idem.*
92. Luis Fernando Guimarães (Jorge) e Luis Paulo Pessoa (Artur). *Idem.*
93. Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Regina Casé e Perfeito Fortuna em *Aquela Coisa Toda*, criação coletiva do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Direção: Hamilton Vaz Pereira. 1980. Teatro Alfredo Mesquita. Fotógrafo: Djalma Limongi Batista.
94. Evandro Mesquita e Perfeito Fortuna. *Idem.*
95. Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita. *Idem.*
96. Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e Perfeito Fortuna, *Idem.*
97. Perfeito Fortuna na Platéia. *Idem.*
98. Perfeito Fortuna, Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita. *Idem.*
99. Regina Casé (A Lua), Lena Brito (Lena) em *A Farra da Terra*, criação coletiva do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Direção: Hamilton Vaz Pereira. 1983. Teatro Sesc/Pompéia. Fotógrafo: Mario Castello.
100. Perfeito Fortuna (Surfista) em *Trate-me Leão*, criação coletiva do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Direção: Hamilton Vaz Pereira. 1978. Teatro Ruth Escobar. Fotógrafo: Tereza Pinheiro.

Carlos Moreno

101 - 105. Carlos Moreno (apresentadora) em *Salada Paulista*, criação coletiva do Grupo Pod Minoga. 1978. Teatro Experimental Eugênio Kusnet. Fotógrafo: Ruth Amorin Toledo.
106. Carlos Moreno (fauna). *Idem.*
107. Carlos Moreno (motoqueiro). *Idem.*
108. Flávio de Souza, Dionísio Jacob e Carlos Moreno (alunos) *Idem.*
109. Flávio de Souza e Carlos Moreno (Misses).*Idem.*
110. Carlos Moreno (apresentadora). *Idem.*
111. Flávio de Souza, Mira Haar, Angela Grassi e Carlos Moreno (freqüentadores de rodízio de pizza). *Idem.*

112. Flávio de Souza, Mira Haar, Dionísio Jacob, Angela Grassi e Carlos Moreno (freqüentadores de rodízio de pizza). *Idem.*

113. Flávio de Souza, Dionísio Jacob, Carlos Moreno e Mira Haar. *Idem.*

114. Flávio de Souza, Carlos Moreno e Dionísio Jacob. *Idem.*

115. Dionísio Jacob, Flávio de Souza, Mira Haar e Carlos Moreno (deitado). *Idem.*

116. *Idem.*

117. Mira Haar. *Idem.*